HORACIO

ARTE POÉTICA Y OTROS TEXTOS DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS

Edición de
Manuel Mañas Núñez



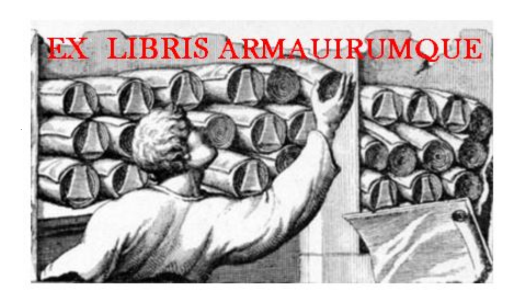
[textos|ex]

HORACIO

ARTE POÉTICA Y OTROS TEXTOS DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS

Edición de

MANUEL MAÑAS NÚÑEZ





Cáceres
2006

HORACIO

Arte Poética y otros textos de teoría y crítica literarias / Horacio ; Mañas Núñez, Manuel, Ed. - 2ªed. - Cáceres : Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2006

224 pp. ; 13 x 20 cm. – (Textos UEX, ISSN 0214-7106 ; 10)

ISBN 84-7723-714-X

1. Horacio-crítica e interpretación. 2. Poética-crítica e interpretación. I. Título. II. Mañas Núñez, Manuel, Ed. III. Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, ed.

821.12HORACIO



1ª edición: 1998

2ª edición corregida y ampliada: 2006

© Manuel Mañas Núñez

© Universidad de Extremadura, para esta 2ª edición

Edita:

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones
C/ Caldereros, 2 • Planta 2ª • 10071 Cáceres
Tel. (927) 257 041 • Fax (927) 257 046
E-mail: publicac@unex.es
http://www.unex.es/publicaciones

I.S.S.N.: 0214-7106
I.S.B.N.: 84-7723-714-X
Depósito Legal: M-31.228-2006

Impreso en España - *Printed in Spain*

Impresión: Pedro Cid, S.A.

ÍNDICE

I. ESTUDIO

II. TEXTOS DE HORACIO SOBRE TEORÍA LITERARIA

ÍNDICES

PRESENTACIÓN

Hay algunos ámbitos de la vida, especialmente aquellos que tienen que ver con la actividad intelectual y académica, en los que no se cumple el tópico pesimista de "nunca segundas partes fueron buenas". Uno de ellos es sin duda el referido a la edición de textos; mejor dicho, a su reedición. Cuando un texto perteneciente al mundo escolar y de la enseñanza –en este caso, universitaria– se edita de nuevo es porque su éxito ha sido incuestionable, porque "ha servido" de manual, prontuario o guía a una buena porción de profesores y alumnos en la enseñanza y aprendizaje de unos contenidos determinados.

Eso es lo que ha sucedido con la publicación del *Arte poética* de Horacio, en el *estudio, traducción y notas* que de la misma hizo en su día (año 1998) el joven investigador y Profesor Titular de la Universidad de Extremadura, Manuel Mañas Núñez. Ya en su momento mostré mi satisfacción y gratitud al autor por darme la oportunidad de presentar su trabajo. El juicio, altamente positivo y realmente laudatorio, que me mereció su libro se ha visto corroborado con la aceptación del mismo por parte de los estudiantes y docentes de la materia en nuestras Universidades e Institutos de Enseñanza Secundaria. Lo dicho en aquella presentación vale en todos sus términos para ésta.

Sigue vigente, pues, la oportunidad del libro: hacer asequible una obra, nada fácil, de la producción horaciana y que resulta vital para la comprensión de la teoría poética clásica, en cuyo proceso marca un hito de gran importancia. Sigue vigente su utilidad, apegada a la realidad de la enseñanza de las distintas filologías (especialmente, la clásica): se necesitan buenas y correctas traducciones de las obras griegas y latinas, que sirvan de base a quienes cursan y enseñan programas curriculares de Teoría literaria o Literatura comparada en cualquiera de sus ámbitos concretos. Sigue, finalmente, siendo conveniente que los mejores profesionales universitarios, volcados quizás en demasía en los últimos años en el mundo de la investigación y producción científicas, dediquen más que un esfuerzo a satisfacer los intereses más cercanos de una, se me antoja, maltrecha docencia, cuyos parámetros de realización y evaluación están cambiando –afortunadamente– en los últimos tiempos.

La reedición de una obra como ésta proporciona al autor la oportunidad de pulir algunos aspectos, añadir alguna nota o corregir los

inevitables errores tipográficos de su primer texto. Además de estas oportunidades, hay otra que ha sido muy bien aprovechada por Manuel Mañas: la de completar los contenidos. Así, ha añadido al texto del *Arte poética* una serie de pasajes horacianos, pertenecientes sobre todo a sus *Sátiras* y *Epístolas*, en los que el poeta venusino hace concretas e importantes referencias al quehacer poético; son, por lo tanto, textos en fructífera conexión con el contenido de su *Epistula ad Pisones*. En estos textos añadidos el Dr. Mañas Núñez aporta el mismo método y rigor aplicados en su primera traducción comentada, demostrando una vez más que para la factura de una obra como ésta tan rechazable es el simplismo divulgativo como la atiborrada erudición.

Saludamos, pues, con satisfacción en la colección *TextosUex* esta segunda edición del *Arte poética* de Horacio, realizada por Manuel Mañas. Tanto el libro como su autor son paradigmas del buen hacer universitario, la necesaria e inevitable conjunción entre la generación del conocimiento, mediante la investigación, y su divulgación, a través de una cada vez (ojalá) más apreciada docencia.

César Chaparro Gómez
Catedrático de Filología Latina
Universidad de Extremadura

PRÓLOGO

Difficile est proprie communia dicere
(Hor., *Ars* 128)

Presentamos una nueva y remozada edición del libro que publicamos hace unos años sobre el *Arte poética* de Horacio[1], actualmente agotado. La presente obra sigue siendo, en esencia, un estudio, traducción y comentarios de la *Epistula ad Pisones*. Pero, al entender que la normativa horaciana no surge de la nada y sin una previa evolución, hemos querido ampliar el estudio introductorio analizando con mayor extensión y profundidad las reflexiones sobre teoría y crítica literarias que el Venusino consigna en sus *Sátiras* y *Epístolas* y que a la postre desembocan en su definitivo "testamento" poético. En consecuencia, precediendo al texto principal del *Ars poetica*, hemos creído también oportuno ofrecer la traducción anotada de dichas composiciones (*Serm.* 1.4, 1.10 y 2.1; y *Epist.* 1.19, 2.1 y 2.2). Pensamos que así se podrá observar la evolución doctrinal de nuestro poeta y comprender mejor sus concepciones literarias.

En efecto, en las sátiras y epístolas que estudiamos y traducimos se encuentran bosquejados algunos de los temas y motivos que luego podremos leer ya sistematizados en el *Arte poética*. Qué constituye un buen poema y cómo detectar su calidad (*Serm.* 1.4); la posición poética horaciana, entre los modernizantes de la escuela de Catulo y Calvo y los arcaizantes admiradores de Lucilio, con el consejo de conformar el gusto y estética literarios leyendo los textos de los escritores griegos (*Serm.* 1.10); la defensa contra sus críticos y la apología de su quehacer poético (*Serm.* 2.1); la crítica de Horacio a los malos imitadores y la defensa de su originalidad entroncada con la tradición (*Epist.* 1.19); la posición y función del poeta y de la poesía en la Roma augustea, con atención al género dramático (vv. 139-213), épico (vv. 214-270) y lírico (vv. 132-138) y la discusión sobre distintos tópicos literarios del gusto del Venusino: lo antiguo y lo moderno, lo griego y lo romano, el poeta y la sociedad (*Epist.* 2.1.); y, en fin, la inactividad lírica de Horacio, que ya no escribe porque no tiene necesidades económicas, porque se

[1] *Horacio, Arte poética. Estudio, traducción y comentarios de Manuel Mañas Núñez*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998.

encuentra viejo y porque Roma es una ciudad demasiado ajetreada, con la decisión última de retirarse y volver a la meditación filosófica al final de su vida, sin olvidar las críticas al bajo nivel de la poesía romana y las reflexiones retórico-poéticas sobre la elección de palabras y la composición de la frase (*Epist.* 2.2): todos estos temas, motivos y tópicos convierten a Horacio en un auténtico teorizador de la literatura y en un gran estilista, convencido como está de que el poeta debe ser un "técnico" de la lengua y no un simple "inspirado". Se trata, sin duda, de aspectos, temas e ideas que aflorarán y se verán reafirmados sistemáticamente en el *Arte poética.*

Con el helenismo, efectivamente, comienza una nueva etapa en la teoría poética. Los estoicos, epicúreos y peripatéticos discuten acerca de los medios, de los efectos y de las tareas de la poesía. De estos escritos originales tenemos muy escasos restos, pero su contenido se nos ha conservado en el *Arte poética* de Horacio, que –como la *Poética* de Aristóteles– marca la culminación y remate de un proceso: después de Horacio no vuelve a haber ningún poema didáctico romano sobre la poética. Pero, a la vez, supone el punto de partida para los ulteriores ensayos poéticos de época medieval, renacentista y neoclásica.

Pues bien, a pesar de todo ello, el *Arte poética* de Horacio es la gran ignorada dentro de la producción horaciana. En los manuales al uso de literatura latina no se le dedica atención alguna. En los programas universitarios, por no hablar ya de los de bachillerato, siempre se ha tendido a eludirla, quizás por su extensión y, obviamente, por su complejidad. Se dice que no añade nada significativo a lo que ya sabemos de Horacio y de su producción. Más que un texto, es un paratexto; estructura, no poesía. Además, son muchos y fastidiosos los problemas interpretativos que encierra. Así, entre los universitarios –profesores y alumnos– aún hoy se sigue teniendo un conocimiento muy fragmentario de la *Epistula ad Pisones.* A lo más que se llega es a tener una idea general de su contenido y a conocer una serie de conceptos poéticos ya convertidos en tópicos y que, muchas veces, ni siquiera se sabe que su procedencia es horaciana: ideas como que la obra literaria requiere "simplicidad y unidad" (*simplex et unum,* v. 23), la *callida iunctura* (vv. 46-48), el rechazo de los *sesquipedalia uerba* (v. 97), el refrán del "parto de los montes" (v. 139), los consejos del *labor limae* (v. 291), el denominado comienzo *in medias res* (v. 148), las dualidades *ars/ingenium* (v. 295) y *natura/ars* (v. 408), la mezcla necesaria de lo *dulce* y lo *utile*, para que la obra literaria, además de deleitar, enseñe al lector, el famosísimo paralelo *ut pictura poesis* (v. 361). Se trata, en efecto, de preceptos poéticos convertidos en tópicos; conocidos fuera

de su contexto, pero pocas veces leídos dentro del conjunto que supone el *Arte poética* de Horacio.

Es posible que, actualmente, estos prejuicios estén superados. En efecto, los nuevos planes de estudio programan en las distintas especialidades universitarias –en las licenciaturas de Humanidades, Teoría de la Literatura o Filología Clásica– asignaturas, tales como "Historia de la poética" o "Retórica y poética clásicas", en las que se hacen necesarios la lectura, comentario y estudio del *Arte poética* de Horacio. Y, entonces, surgen de nuevo los problemas. El profesor no sabe qué traducción recomendar a los alumnos –pues pretender que se lea directamente en latín es una quimera–; los alumnos la leen en versiones que, bien por no ser correctas, o por estar traducidas muy literalmente y sin apenas anotaciones, las más de las veces ayudan poco a su comprensión; cuando piden bibliografía, se encuentran con que está, en su mayor parte, en lengua extranjera y que en español no hay ninguna obra que abarque los contenidos de la *Epístola* de una forma conjunta.

Intentando, pues, paliar todas estas carencias hemos elaborado este libro. Más que un estudio para especialistas, la presente obra pretende ser una especie de manual para los alumnos que se ven obligados a leer y estudiar el *Arte poética* de Horacio y no saben adónde acudir. Pero, como este *Ars poetica* no surge de la nada y no se entiende sin una previa evolución, estudiamos y traducimos, primeramente, las sátiras y epístolas en las que Horacio reflexiona y teoriza como crítico literario sobre cuestiones de poética. Ofrecemos, por tanto, un estudio introductorio amplio donde abordamos los principales problemas y contenidos teóricos del *Arte poética*, pero también de las composiciones (sátiras y epístolas) publicadas previamente sobre teoría literaria; asimismo se ofrece la traducción de todos estos textos, en la que hemos procurado reflejar más el concepto que el sentido literal, con notas a pie de página que ayuden a la compresión de los contenidos; del mismo modo, en la parte final hemos incluido unos comentarios al *Ars poetica* destinados a facilitar la plena comprensión del texto de Horacio. No hace falta decir lo mucho que debe este trabajo a los comentarios y obras específicas que se consignan en la bibliografía.

Así pues, tiene el lector en sus manos los principales textos horacianos sobre la esencia misma de la poesía, textos en los que el Venusino intenta inculcar a sus lectores las que, a su juicio, son premisas necesarias para el oficio poético: laboriosidad, finalidad educativa y formativa, placer estético, conjunción de talento natural y técnica aprendida, *labor limae*, críticos constructivos y competentes.

Quisiéramos, en fin, dedicar este libro a nuestros mentores, los profesores Dr. D. Eustaquio Sánchez Salor, Dr. D. César Chaparro Gómez y Dr. D. Luis Merino Jerez, compañeros todos del Área de Filología Latina del Departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Extremadura; y muy especialmente a los alumnos interesados en la Retórica y Poética clásicas, pues ellos son, en última instancia, los que nos han movido a tal empresa y serán ellos también, efectivamente, sus principales depositarios y beneficiarios. Nuestra intención es, únicamente, la de hacerles más fácil su estudio. Si lo conseguimos, nos daremos por satisfechos.

M. MAÑAS NÚÑEZ
Cáceres, noviembre de 2005

CUADRO CRONOLÓGICO

65 a.C.: Nace Horacio en Venusia, colonia militar romana entre Lucania y Apulia. Su padre es un liberto con cierto poder. De su madre no se sabe nada.

ca. 60-ca. 45: Educación de Horacio, de la que se ocupa personalmente su padre. En Venusia la escuela del gramático Flavio le parece al padre inadecuada y se traslada a Roma, en donde inscribe a su hijo en la escuela de Orbilio, un rudo maestro (*plagosus*, "pegón", le llama Horacio), admirador de los poetas arcaicos latinos.

45/44: Marcha Horacio a Grecia para culminar allí sus estudios de filosofía y retórica. Inicia su labor poética en griego. Durante su ausencia, las guerras civiles toman un cariz dramático con el asesinato de César (Idus de marzo del 44). La dictadura es abolida, pero pronto los cesarianos retoman el poder bajo la guía del cónsul Marco Antonio y con el apoyo de la masa popular. Bruto y Casio marchan a Grecia para organizar las fuerzas expompeyanas y emprender una rebelión.

43: Horacio se enrola en el ejército republicano con el grado de *tribunus militum,* comandante de una legión.

42: Batalla de Filipos, en Tracia, en la que ganan los cesarianos Marco Antonio y Octaviano. Los dos cesaridas se suicidan. Horacio se retira en breve exilio.

41/40: Los vencedores proclaman la amnistía. Horacio vuelve a Italia, pero su padre ha muerto y se encuentra con sus bienes confiscados. Acepta, pues, el cargo de *scriba quaestorius* que le deja mucho tiempo para el *otium* literario. Entretanto, la paz de Bríndisi pone término a la guerra de Perugia entre Antonio y Octaviano.

39: Virgilio publica las *Bucólicas.* Se conocen ambos poetas, posiblemente en el cenáculo filosófico de Sirón y Filodemo, maestros epicúreos en Nápoles y Herculano respectivamente, y entre los dos nace una profunda amistad, que se extiende a Vario Rufo, autor de la tragedia *Tiestes.*

38: Virgilio y Vario le presentan a Mecenas, en cuyo círculo entra con gran aceptación. Traba gran amistad con Mecenas.

35: Publicación del primer libro de *Sátiras*, dedicado a Mecenas.

34/33: Mecenas regala a Horacio una *villa* en los campos sabinos.

31, *2 de septiembre:* Batalla naval de Accio, en la costa del Epiro, entre la flota de Octaviano y la de Antonio y Cleopatra. Gana la de Octaviano y los segundos se retiran a Alejandría, donde se quitan la vida.

30: Publicación del segundo libro de las *Sátiras* y, después de una larga gestación, de los *Epodos*.

29-27: El triunfo de Octaviano en otras campañas da lugar a un nuevo régimen absolutista: el principado. Octaviano toma el título de Augusto. Gradual pacificación de todo el imperio a partir de la sumisión de los cántabros.

ca. 25: A través de Mecenas, el *princeps* ofrece a Horacio el cargo de secretario *ab epistulis*, que el poeta rechaza. Augusto no se ofende.

23: Divulgación de los primeros tres libros de las *Odas*.

20: Publica Horacio el primer libro de las *Epístolas*.

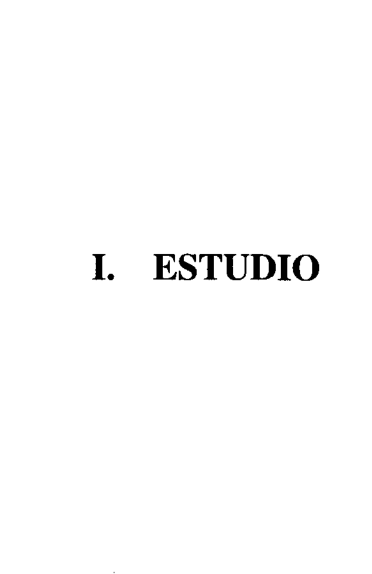
18: Augusto aprueba un programa de moralización que prevé, entre otras medidas, penas severas para los adúlteros. Horacio elabora la *Epístola a Floro*.

17: Celebración de los *ludi saeculares* para celebrar la inauguración de un nuevo "siglo" bajo el signo de la *Pax Augusta*. Horacio compone el *Carmen Saeculare* por encargo del emperador.

15/14: Escritura de la *Epístola a Augusto*.

13: Publicación del cuarto libro de las *Odas*, al que se añadirá, en fecha incierta, la *Epístola a los Pisones*, conocida como *Arte Poética*.

8: A mediados de año muere Mecenas. Como había profetizado en la oda 2.17, Horacio no tarda en seguir a su amigo en el "camino supremo", concretamente el 27 de noviembre.



I. ESTUDIO

VIDA Y OBRA DE HORACIO

1. VIDA, OBRA, CRONOLOGÍA

Quinto Horacio Flaco nació el 8 de diciembre del año 65 a.C.[2] en Venusia, una colonia latina situada entre Apulia, Lucania y Calabria. Su padre era un antiguo esclavo público que, al recibir la libertad y la ciudadanía, tomó el nombre de Horatius, porque los habitantes de Venusia pertenecían a la tribu *Horatia*. Por su oficio público de *coactor argentarius*, esto es, recaudador de subastas, intercedía en las compraventas y esto le proporcionaba pingües beneficios[3]. Pudo, así, llevar a su hijo a los mejores maestros y darle una educación esmerada, primero en Roma y luego en Atenas[4].

En la Urbe el padre se convirtió en el verdadero pedagogo de su hijo, porque no se fiaba de los siervos; le acompañaba a casa del gramático y lo defendía de los peligros que pudiera encontrar en la ciudad[5]; incluso le daba sabias lecciones de moral[6]. Asistió a la escuela del famoso maestro Orbilio, que leía todo los años la *Odisea* de Livio

---

[2] Cf. Suet., *Vita Horat.: Natus est VI Idus Decembris L. Cotta et L. Torquato consulibus;* Hor., *Epod.* 13.6; *Serm.* 2.1.34; *Carm.* 3.21.1; *Epist.* 1.20.26-28.

[3] Cf. Hor., *Serm.* 1.6.89, 93-99. El mismo Horacio se declara *libertino patre natum* en los vv. 37-38. Cf. E. Fraenkel, *Horace,* Oxford, 1957, pp. 4-7; G. Highet, "Libertinus patre nato", *AJPh* 94 (1974), pp. 268-271; B. Stenuit, "Les parents d'Horace", *LEC* 45 (1977), pp. 125-144; G. Williams, "*Libertino patre natus:* True or False", en S.J. Harrison (ed.), *Homage to Horace. A Bimillenary Celebration,* Oxford, 1995, pp. 296-313; R.O.A.M. Lyne, *Horace. Behind the Public Poetry,* New Haven-London, 1995, pp. 4-5.

[4] En Roma realizó los primeros estudios de la mano del *grammaticus* y en Grecia profundizó más en conocimientos retóricos y filosóficos, cf. Hor., *Epist.* 2.2.41-45.

[5] Cf. Hor., *Serm.* 1.6.81-84: "Él en persona me acompañaba, como el guardián más incorruptible, hasta el círculo de mis maestros. En una palabra, preservó mi honestidad, que es el primer honor de la virtud, no sólo de toda afrenta, sino también de todo oprobio vergonzoso". Las traducciones de los textos latinos, salvo indicación expresa, son nuestras.

[6] Cf. Hor., *Serm.* 1.4.105-30: "A ello me acostumbró mi excelente padre: para escapar a los vicios, me los iba censurando con ejemplos. Cuando me exhortaba a vivir sobria, frugalmente y contento con lo que él mismo me había procurado... Cuando quería apartarme de la indecente pasión por las prostitutas... Para que no fuera tras las adúlteras, pues era posible disfrutar lícitamente del sexo... Así, con preceptos, me educaba de niño... Gracias a ello estoy a salvo de los vicios que acarrean la ruina...".

Andronico[7]. El recuerdo y el influjo que este maestro, empeñado en la enseñanza de los poetas arcaicos latinos, dejó en la mente de Horacio fueron negativos, pues el de Venusia sintió una confesada repulsa por esta poesía[8]. Otro sentir le produjo la lectura de las obras maestras de la literatura griega, hasta el punto de comenzar a escribir poemas en griego, empresa que abandonó cuando Quirino se le apareció en sueños y le dijo: "No lleves leña al bosque, pues es una locura mayor que querer engrosar la ya gran multitud de poetas griegos"[9].

Terminados los primeros estudios de gramática y retórica y aprendidas las primeras nociones de filosofía epicúrea, marchó Horacio a Atenas, acompañando a los hijos de los personajes más influyentes de la época, entre ellos los de Hortensio y Cicerón. Allí completó sus estudios de retórica y, sobre todo, de filosofía en las mejores escuelas: "Algo más añadió a mi formación la noble Atenas, esto es, la voluntad de distinguir lo recto de lo torcido y de buscar la verdad en los bosques de Academo"[10]. Conservaría, así, durante toda su vida el gusto por la filosofía moral, si bien nunca quiso comprometerse con ninguna escuela[11]. No obstante, siempre sintió preferencias por el epicureísmo, por lo que esta afirmación de independencia intelectual puede ser tópica[12].

Se encontraba en Atenas cuando, junto con los jóvenes M. Calpurnio Bíbulo, V. Mesala Corvino y M. Tulio Cicerón, se enroló en el ejército del anticesariano Marco Junio Bruto, tomando posteriormente parte como tribuno militar en la batalla de Filipos (42 a.C.)[13] del lado de Bruto y Casio y, consiguientemente, contra M. Antonio y Octaviano.

Tras la derrota del bando donde militó, volvió a Roma. Su padre había muerto y su hacienda había sido confiscada para su asignación a

---

7 Cf. Hor., *Epist.* 2.1.69-71: "Lo cierto es que no los ataco ni tampoco creo que los poemas de Livio deban destruirse; recuerdo que de niño me los dictaba el pegón Orbilio".

8 *Ibid.* 50-92.

9 Hor., *Serm.* 1.10.31-35.

10 Hor., *Serm.* 2.2.43-44.

11 Hor., *Epist.* 1.1.14: "No me siento obligado a jurar por las palabras de ningún maestro".

12 Se sabe que los epicúreos, quizás también los de otras escuelas filosóficas, hacían juramento de lealtad, cf. Filodemo, *Lib.* 4.5.9-11. De ahí el desdén expresado por Séneca, *Epist.* 12.11: *in uerba iurant, ne quid dicatur aestimant, sed a quo,* "juran con la fórmula del maestro y consideran no lo que se dice, sino quién lo dice".; cf. también Quint., *Inst.* 3.1.22; 10.2.6.

13 Cf. Hor., *Epist.* 2.2.49; *Carm.* 2.7.9-10; 3.4.26.

los veteranos vencedores. Viéndose, pues, en la pobreza, confiesa, faltando posiblemente a la verdad, que fue esta circunstancia la que le obligó a escribir para ganarse la vida[14]. No parece que sea ésta la realidad, pues sabemos que pronto obtuvo un puesto como *scriba quaestorius* ("secretario del Tesoro") que, además de un puesto social relevante, le proporcionó una posición económica desahogada[15].

En el año 39, cuando ya ha compuesto algunos poemas, Virgilio y Vario lo presentaron a Mecenas, quien, tras unos meses, le invitó a formar parte de su círculo de amigos[16]. Algún tiempo después, Mecenas lo presentó a Augusto y, después de la batalla de Accio (31 a.C.), la intimidad entre los tres se fue estrechando cada vez más. Parece que Augusto le ofreció convertirse en su secretario personal encargado de la correspondencia, si bien Horacio rechazó la oferta y prefirió seguir conservando su independencia respecto al poder. Pero, en realidad, Horacio hizo más por Augusto dedicándose a su oficio de poeta que si hubiera aceptado el cargo ofrecido, pues de esta manera prestó a su política el apoyo decidido de su talento. De hecho, un gran número de *Odas* gira en torno a este tema: el reconocimiento de Augusto como salvador de Roma y el reflejo de su renovador programa político y de sus proyectadas reformas morales y religiosas. En concreto, las seis primeras odas del libro III, conocidas como "Romanas", elogian la vuelta a la sobriedad y austeridad de los antiguos tiempos republicanos; se critica el lujo y la molicie del momento presente; se recuerda lo nefasto de las guerras civiles; se intenta encauzar los odios y el espíritu bélico contra los Partos, que derrotaron afrentosamente a Craso en Carras (53 a.C.). La *Odas*, en fin, abundan en panegíricos dedicados al propio *Princeps*, a su victoria, a su obra de paz, a su familia y a su estirpe divina. Reflejo de todo ello es el *Carmen Saeculare*, himno que le encargó personalmente Augusto para que se cantase en la celebración de los *Ludi saeculares* del año 17 a.C. En efecto, tras la muerte de

[14] Cf. Hor., *Epist.* 2.2.50-52: "Tan pronto como Filipos me dejó salir de allí, con las alas cortadas, humillado y privado de la casa y propiedades paternas, la audacia de la pobreza me impulsó a componer versos".

[15] Cf. E. Fraenkel, *op. cit.*, pp. 14-15; D. Armstrong, "*Horatius eques et scriba,* Satires 1.6 and 2.7", *TAPhA* 116 (1986), pp. 255-288; R.O.A.M. Lyne, *op. cit.*, pp. 4-6.

[16] Cf. Hor., *Serm.* 1.6.54-62: "No fue la casualidad la que hizo que me topara contigo: un día el excelente Virgilio y después Vario te dijeron quién era. Cuando llegué ante ti, hablando poco y entrecortadamente –pues el pudor me cortaba el habla y no me dejaba decir más–, no te dije que procediera de un padre ilustre ni que recorriera mis fincas montado en un caballo de Tarento, sino que simplemente te dije lo que era. Tú respondiste, según tu costumbre, parcamente. Me marché; y, pasado nueve meses, me volviste a llamar y me invitaste a formar parte de tu círculo de amigos".

Virgilio en el 19 a.C., Horacio pasó a ocupar, por así decir, el puesto de poeta oficial[17].

La misma vena patriótica se observa en alguna de las composiciones del libro cuarto de *Odas*, publicado en el 13 a.C.[18]. Y, posiblemente en el año 12 a.C., le envió a Augusto la famosa epístola 2.1, muy unida al *Ars poetica*, por cuanto que en ella se traza un panorama de la literatura latina y se propugna una poesía útil para la comunidad.

En definitiva, atendiendo a sus obras, la vida de Horacio se puede dividir en tres partes:

I. Del 41 al 30 a.C.: época de los *Epodos* y las *Sátiras*.
II. Del 30 al 23 a.C.: los tres primeros libros de *Odas*.
III. Después del 23 a.C.: las *Epístolas* (el primer libro, el año 20); en el año 17 el *Carmen Saeculare*; en el año 13 el cuarto libro de *Odas*; entre los años 12-8 la *Epistula ad Pisones* o *Ars poetica*.

Murió Horacio a los 57 años de edad, el 27 de Noviembre del año 8 a.C., unos días después que Mecenas, como el propio poeta le había anunciado tiempo antes:

> "¿Por qué me abates con tus quejas? Ni los dioses ni yo deseamos, Mecenas, que tú mueras antes, honra y sostén de mi existencia. ¡Ah!, si a ti, parte de mi alma, una fuerza te arrebata antes de tiempo, ¿a qué espero yo, la otra parte, ni tan querida ni capaz de sobrevivir entera? El día que tú mueras, los dos moriremos. No he jurado en vano: iré, iré, si tu me precedes, preparado a acompañarte en el último viaje..."[19].

2. SÁTIRAS Y EPÍSTOLAS[20]

Sátiras y *Epístolas* pertenecen respectivamente a la etapa más temprana y tardía de la producción horaciana, pero no por ello se trata de

---

[17] Cf. V. Bejarano, "Poesía y política en Horacio", *EC* 20 (1976), pp. 241-284; E. Doblhofer, "Horaz und Augustus", *ANRW* II, 31.3 (1981), pp. 1922-1986.

[18] Cf. *Carm.* 4.2; 4; 5; 6; 14; 15.

[19] Hor., *Carm.* 2.17.1-12.

[20] Seguimos básicamente el capítulo de Rosario Cortés Tovar, "2. 'Sátiras' y 'Epístolas' ", en C. Codoñer (ed.), *Historia de la literatura latina,* Madrid, 1997, pp. 137-153; los comentarios de P. Fedeli, *Q. Oracio Flacco. Le opere. II. Tomo secondo. Le Satire. Commento di...,* Roma, 1994; y la Introducción que M. Beck escribe en su libro *Orazio. Epistole,* Milano, 1997, pp. VII-LIX.

obras totalmente diferentes. El tono de ambas, ciertamente, varía, pero comparten rasgos comunes como son el verso hexamétrico y el estilo del *sermo*, un nivel estilístico cercano a la prosa[21]. A ambas composiciones las denomina Horacio *sermones*[22]; ambas desarrollan argumentos morales, que el poeta ilustra, para persuadir o disuadir, con ejemplos, anécdotas y fábulas; en ambas habla la primera persona.

Los libros de *Sátiras* se publican entre los años 35-30 a.C., posiblemente con el título de *Sermones*. En muchos aspectos sigue a Lucilio, pero Horacio renueva el género y tiende a eliminar de estas composiciones la invectiva, que para él entraba dentro del género yámbico, el epódico, cultivado por él también en estos primeros años de su producción. Con el ánimo, pues, de distinguir sus sátiras de las de Lucilio, las denomina *Sermones*, pero también porque son piezas de estructura dialógica, "conversaciones", aunque el interlocutor sea ficticio.

En las *Sátiras* se da la crítica y la censura de todo tipo de vicios. Se adopta, en principio, la diatriba y el método cínico del *spoudagéloion* (decir la verdad entre risas y bromas)[23]. Critica a los filósofos, si bien se nota preferencia por el epicureísmo; defiende la virtud del punto medio de tradición peripatética; preconiza la *autárkeia* o autosuficiencia e imperturbabilidad del sabio, mezclando epicureísmo, estoicismo y cinismo. Pero Horacio rechaza el dogmatismo de los estoicos y la agresividad y el afán de proselitismo de los cínicos; por ello se identifica más con el epicureísmo. Con todo, lo que hizo que el de Venusia se alejara de la diatriba cínico-estoica fue básicamente su proyecto poético: en su pretensión de aplicar a las *Sátiras* la poética calimaquea (*breuitas*, autocontención expresiva y perfeccionamiento técnico), tiene que evitar la prolijidad de los diatribistas y uno de los medios fue encajar temas y procedimientos en el marco más cerrado del *sermo*. Convierte, por tanto, el sermón moral público del predicador cínico-estoico en un discurso moral privado, en un *sermo* entre amigos.

Critica sobre todo modelos y estereotipos morales, no a personas concretas, como Lucilio, y presta menos atención a la sátira política, precisamente porque Horacio era una persona políticamente comprometida. No obstante, sus críticas no se limitan a la filosofía; también tienen cabida la invectiva y la crítica literaria[24].

---

21 Cf. Hor., *Serm.* 1.4.40 ss.

22 Hor., *Epist.* 2.1.250-51.

23 Hor., *Serm.* 1.1.24-25.

24 Cf. Hor., *Serm.* 1.4, donde se presenta a Fanio, a quien sus admiradores ofrecen cajas de madera preciosa para guardar sus libros y su busto; en 1.10 se presenta al difamador

Respecto a las *Epístolas*, constan de dos libros bastante diferentes. El primero, publicado en el año 20 a.C., lo forman veinte poemas; el segundo, tiene sólo tres epístolas, más largas y de tono distinto.

Con el primer libro de *Epístolas* el poeta vuelve, tras diez años dedicados a las *Odas*, al *sermo* hexamétrico, pero hay diferencias con las *Sátiras*. Ahora se trata de la carta dirigida a un amigo o conocido, con tono más íntimo y personal; el destinatario ya no es adversario o víctima, sino amigo; desaparece el enfrentamiento con el interlocutor típico de la sátira; se ausenta la censura y la polémica y se exponen los preceptos morales desde un punto de vista positivo, si bien se pierden los recursos humorísticos derivados de la agresividad satírica. El primer plano lo ocupan ahora la reflexión filosófica-moral y la intención didáctica.

Hay epístolas, dentro del primer libro, dirigidas a Mecenas (1, 19), a Lolio (2, 18), a jóvenes (2, 3, 17, 18), a coetáneos del poeta (4, 5, 6, 14, 15, 16). Se dan cita los temas de la filosofía epicúrea (4, 5), de la estoica (16), de la conquista de la *autárkeia* (15), del elogio de la vida retirada, de la tranquilidad, la campiña, la amistad; con el tema de la *senectus* viene el del abandono de las relaciones sociales, la búsqueda de la sabiduría. Reivindica Horacio para la poesía la capacidad de expresar lecciones morales, dándole así a la epístola en verso una orientación ético-didáctica.

También hay metapoesía en las *Epístolas* de este primer libro, es decir, reflexiones sobre la poesía (1, 2, 4, 13). En la epístola 3 podemos leer sus consejos de poeta experimentado a los jóvenes poetas en ciernes (Floro y sus amigos), aconsejándoles que tomen precauciones sobre dos vicios peligrosos: el de abordar empresas demasiado ambiciosas y la imitación servil, vicios que luego criticará en el *Ars poetica*[25]. La epístola 19 es plenamente literaria: frente a los imitadores torpes (vv. 1-20), defiende su actividad poética basada siempre en el estudio profundo de los poetas griegos y en una imitación creadora llena de originalidad.

En cuanto al libro segundo, las tres epístolas son literarias, composiciones en las que se reflexiona sobre la poesía. Dado que las tres guardan estrecha relación entre sí y que una de ellas es precisamente la *Epistula ad Pisones* o *Arte poética*, les dedicamos capítulos autónomos.

Pontilio, chinche fétido, a los profesores Demetrio y Tigelino enviados a llorar entre los pupitres de sus alumnos, a Pitolao, apodado Pitaleonte, por su vicio de mezclar grecismos en sus epigramas latinos; en 2.5.41 no pasan inadvertidas a Horacio las expresiones de Furio Bibáculo, cuando dice que la nieve de los Alpes son salivajos de Júpiter.

[25] Vv. 128-152.

3. SÁTIRAS LITERARIAS

En este apartado estudiamos las sátiras de crítica literaria, sobre todo centradas en el análisis de la poesía de Lucilio y en la definición de lo que el propio Horacio entiende por género satírico. Abordaremos las composiciones 1.4, 1.10 y 2.1.

La sátira **1.4**[26] es de carácter programático, pues en ella Horacio reflexiona sobre los antecedentes, el estilo y los temas de censura del género satírico, pronunciando a la vez una apología del mismo, y todo ello lo hace sirviéndose de la forma diatríbica. Asimismo, el contenido moral no está exento de la composición, pues el Venusino entiende su inclinación a la crítica satírica como un método de autocorrección moral: observando y señalando los vicios y defectos de los demás, aspira a corregir los propios. Así se lo enseñó su padre y él sigue practicando este método paterno que tan buenos frutos le dio siempre[27].

La sátira se abre señalando la *parrhesía* ("libertad de expresión") que practicaban los poetas de la Comedia Antigua a la hora de censurar a los individuos moralmente reprensibles. Fiel heredero de estos poetas es Lucilio, que se limitó tan sólo a cambiar los metros y ritmos; sin embargo, tuvo el enorme defecto de escribir mucho y en muy poco tiempo, de ahí la excesiva redundancia y el exiguo *labor limae* que se aprecian en sus versos (vv. 1-13). La posición de Horacio es bien distinta: aunque el filósofo Crispino, su tradicional antagonista, le reta a una competición poética en la que vencerá quien haga mayor número de versos en el menor tiempo posible, Horacio se sustrae al reto porque se sabe apocado de ánimo y parco en palabras; además es consciente de que su poesía no está hecha para un público amplio y tiene miedo a recitar sus versos en público, porque ciertamente no gustarán a la gente de moral corrompida, para la cual Horacio no es diferente a un toro bravo enfurecido (vv. 14-38). El Venusino quiere excluirse del número de los poetas, porque sus sátiras tienen un estilo humilde cercano al de la prosa, mientras que, en su concepción, el

[26] Cf. C.A. von Rooy, "Arrangement and Structure of Satires in Horace, Sermones, Book I: Satires 4 and 10", *Acta Classica* 13, 1970, pp. 7-27; C.J. Classen, "Die Kritik des Horaz an Lucilius in den Satiren I 4 und 5", *Hermes* 109 (1981), pp. 339-360; R.L. Hunter, "Horace on Friendship and Free Speech (Epistles 1,18 and Satires 1,4)", *Hermes* 113 (1985), pp. 480-490; P. Fedeli, *Q. Oracio Flacco. Le opere*, pp. 383-386.

[27] Cf. R. Cortés, "2. Sátiras y Epístolas", p. 139.

verdadero poeta es aquel que posee inspiración divina y una voz capaz de expresar la sublimidad. También respecto a la comedia se pregunta si es poesía, pues no es muy distinta de la prosa y las expresiones que se leen y oyen en la comedia pueden fácilmente oírse en boca de cualquier ciudadano de la calle (vv. 39-62). Es importante decidir si hay motivos para que el género satírico resulte sospechoso: nadie debe tener miedo de Horacio, porque él no se comporta como un vulgar delator y sólo recita sus versos a los amigos (vv. 63-78). Se le acusa de ser malvado y comprende que tal acusación proviene de alguien de su entorno. Ahora bien, nadie hay peor que quien no defiende a un amigo y, encima, le ataca a sus espaldas, inventándose cuentos irreales. Si hay gente que se enfada con Horacio por haberse reído del perfumado Rufilo o del apestoso Gargonio, ¿qué decir, entonces, de quien, como su antagonista, defiende de hurto a Petilio y encima logra que salga indemne del proceso? (vv. 79-103). A Horacio se le podrá perdonar su franqueza y cualquier chanza o burla, pues fue su padre quien le enseñó a huir de los vicios mediante la técnica de señalarlos y reconocerlos en sus conciudadanos de Venusia (vv. 103-129). Por eso, él sólo tiene vicios menores que podrá eliminar con la edad y con la ayuda de los amigos. Va por el buen camino porque no cesa de meditar y preguntarse sobre su comportamiento y el de los demás; y no contento con ello, también se divierte plasmando sus pensamientos en el papel. Éste, precisamente, es uno de sus defectos veniales; y si su antagonista no quiere perdonárselo, un pelotón de poetas vendrá en ayuda de Horacio y obligará al adversario a pasarse al bando opuesto (vv. 129-143).

El *carmen*, según vemos, pertenece claramente a la polémica literaria de cuño calimaqueo, y es fácil encontrar en él la terminología típica: la dicción de Lucilio fluye llena de fango arrastrando todo tipo de impurezas (v. 11), y ello es una imagen que Calímaco utilizó en su Himno II (*Hymn.* 2.108); el *os magna sonaturum* para caracterizar al poeta de inspiración divina (vv. 43-46) es, asimismo, de ascendencia calimaquea (*Aitia* 1.19 Pf.; Verg., *Georg.* 3.294); el adjetivo *durus* (v. 8) para indicar la ausencia de cuidado y elaboración en los versos de Lucilio; la acusación de escribir mucho en poco tiempo; la contraposición entre lo *parvum* y *tenue*, que caracteriza la poesía de Horacio, y lo *grande* y *sublime*, que persiguen los géneros literarios elevados; la cercanía del *sermo pedestre* de la sátira a la lengua de la comedia (vv. 45-48); y la constancia de que el estilo de la comedia no es necesariamente humilde, sino que va ligado a contextos y situaciones (vv. 48-52): se trata, en todos los casos, de

reflexiones que pertenecen a la crítica literaria de raíz calimaquea y neotérica[28].

El poema en cuestión presenta un doble carácter defensivo y agresivo. Respecto al plano defensivo-positivo, hay que pensar que en las primeras sátiras y en los epodos Horacio había atacado a personajes que sus contemporáneos podían identificar claramente. El poeta, entonces, siente la necesidad de defenderse de las posibles reacciones violentas que tales versos pudieran suscitar en las personas que se sintieran ofendidas o difamadas en sus escritos. Todo ello, además, le daría ocasión para exponer su punto de vista sobre el contenido y carácter del género. Horacio no acudirá a la crítica descarnada contra personas concretas, con lo que rechaza en su modo de "satirizar" el método del *onomastì komodeín*[29], aunque ve bien que Lucilio y los autores de la Comedia Antigua lo utilizaran, pues pertenece a la esencia misma del género satírico. Él, en cambio, centrará sus censuras en los vicios humanos universales y que afectan al buen desarrollo de la vida social, pero lo hará de forma general, sin individualizarlos en nadie concreto. El Venusino sabe que la franqueza que expelen sus críticas no será del gusto de la mayoría y, por eso, rehuye las *recitationes* públicas (vv. 23-24), consciente de que sus versos sólo agradarán a una minoría de amigos (v. 73). Horacio, en fin, adopta un tono positivo y defensivo: positivo al exponernos su concepción de la sátira (censurar los vicios humanos universales sin zaherir a nadie en particular); defensivo al refutar la imagen de "toro fiero y pronto a embestir" que sus adversarios han creado de él. Todo ello apuntando al fin último del autoperfeccionamiento moral y de la corrección recíproca entre amigos.

En el plano agresivo-negativo es la figura de Lucilio, y su *alter ego* Crispino, la que sale malparada. Horacio no niega que su poesía tenga un tono agresivo ni tampoco se plantea abandonarlo en un futuro próximo: la censura, según el método moral heredado de su padre, es necesaria para enmendar los vicios propios y ajenos. Pero a Lucilio no le hace reproches de tono moral, sino que sus críticas se centran en los aspectos formales de sus versos. No le censura su agresividad verbal ni sus insultos a personas concretas con nombres y apellidos explícitos (*onomastì komodeín*), pues tal cosa sería renegar de la esencia misma de la sátira, que remonta a la Comedia Antigua de los griegos. El Venusino se centra en el aspecto formal de la poesía de Lucilio: aun admitiendo

[28] Cf. P. Fedeli, *Q. Oracio Flacco. Le opere*, p. 386.

[29] Cf. R.A. La Fleur, "Horace and *onomati comodein:* the Law of Satire", en *ANRW* II 31,3, 1981, pp. 1790-1826.

que es *facetus* (v. 7), *comis et urbanus* (*Serm.* 1.10.65), presenta una dureza estilística derivada de su prolífico afán improvisador y de su falta de *labor limae*. Horacio, por tanto, acaba preocupándose más por los aspectos formales de la sátira que por sus contenidos y temas, con argumentaciones que a veces anticipan motivos del *Arte poética*: la grotesca polémica con Crispino, convencido de vencerle en la apuesta que le lanza; el vivo cuadro de sus paisanos Venusinos crápulas, adúlteros y disipadores del patrimonio; el elogio de la sabiduría de su padre y la conclusión de la sátira con el *aprosdóketon* final, hacen de esta sátira algo más que una simple defensa de la propia concepción de la poesía satírica.

La sátira **1.10**[30] está en estrecha relación con la 1.4 y supone el epílogo programático del primer libro de *Sermones*. En esta composición expone Horacio su concepción del género literario de la sátira polemizando con un admirador de Lucilio (*Lucili fautor*, v. 2) que se encuentra molesto por las críticas que el Venusino había formulado en 1.4 respecto al metro y estilo de Lucilio.

Horacio sostuvo que los versos de Lucilio fluyen con ritmo descompasado, pero también elogió su *uis comica*. Sin embargo, en la sátira no se trata sólo de hacer reír, sino que también son necesarias la *breuitas* y la alternancia de tonos serios y jocosos: tales eran las cualidades de los poetas de la Comedia Antigua que ahora los malos poetas (neotéricos) rechazan en su único afán de imitar a Calvo y a Catulo (vv. 1-19). Hay quienes alaban en Lucilio la mezcla del latín y del griego, como si los buenos oradores practicaran tal cosa. Horacio mismo empezó a escribir poemas en griego, pero Quirino le hizo desistir de su intento (vv. 20-35). Todos los géneros literarios han tenido su maestro en Roma, así que sólo la sátira, tras fallidos intentos de sus predecesores, puede ser cultivada por Horacio, aunque sin pretender nunca superar a su *inuentor* (vv. 36-49). Los defectos de Lucilio no suponen un desdoro, pues todos los poetas cometen faltas e incluso Lucilio encontraba errores en Ennio; si Lucilio estuviera vivo en esta época, él mismo corregiría sus defectos (vv. 50-71). El poeta debe practicar el *labor limae*, sin prestar oídos al vulgo ignorante y ateniéndose sólo al veredicto de unos pocos amigos doctos (vv. 72-92).

Horacio, igual que en la sátira 1.4, se sirve de un interlocutor ficticio que tiene la función de someter a examen los juicios supuestamente

[30] Sobre esta sátira, cf. P. Fedeli, *Q. Oracio Flacco. Le opere*, pp. 508 ss., con bibliografía al respecto.

incoherentes que el Venusino planteó sobre Lucilio en la mencionada sátira (1.4). Así pues, ambas sátiras del primer libro están relacionadas, dado que en esta composición final se retoman los contenidos y hasta expresiones de la sátira 1.4, signo inequívoco de que las críticas lanzadas a Lucilio no gustaron a los admiradores de la poesía latina arcaica y, menos aún, a los lectores lucilianos. Parece, en un principio, que en esta composición (1.10) el poeta pretende templar su posición antilucilianea, pero la realidad es que se reafirma en sus anteriores juicios y aclara que sus censuras se centran en el aspecto formal de la sátira de Lucilio.

También en esta sátira 1.10 encontramos un doble planteamiento agresivo-negativo y defensivo-positivo. El primer plano estaría conformado por las críticas que vierte sobre el *inuentor* del género y el segundo plano por las propuestas que, a juicio de Horacio, cooperarán a perfeccionar el género satírico. En efecto, respecto a la crítica inicial de que la sátira no apunta sólo a la risa fácil, Horacio propone que debe estar pertrechada de ***breuitas*** y de ***uariatio*** de tonos; tras la censura a la mezcolanza de términos latinos y griegos que Lucilio practica, Horacio defiende un purismo lingüístico; la realista descripción de Lucilio resucitado y corrigiendo sus propios defectos nos lleva a un encendido elogio del *labor limae* y a la contraposición entre el vulgo ignorante y unos pocos críticos competentes que, por lo demás, son sus amigos del círculo de Mecenas, otro punto de conexión con la anterior sátira 1.4 (v. 73).

Estrechamente ligada a los dos poemas estudiados se encuentra la sátira **2.1**[31], destinada a ensalzar las composiciones del libro y a despedirse del lector. Seguramente no está escrita antes del año 30 a.C. y sea la última de la colección[32].

Ante las críticas vertidas contra las sátiras de Horacio, Trebacio le aconseja que deje de cultivar este género y se apreste a cantar las hazañas de Octaviano, como Lucilio hizo con Escipión Emiliano. Horacio rechaza tal propuesta (*recusatio*, vv. 1-23) y le responde que no puede cesar de escribir sátiras porque es su natural inclinación; su modelo es Lucilio y su carácter ofensivo le viene de Venusia, su ciudad natal

[31] Cf. N. Rudd, *The Satires of Horace*, pp. 124-129; J.J. Clauss, "Allusion and Structure in Horace, Satire 2.1. The Callimachean Response", *Trans. Amer. Philol. Ass.* 115 (1985), pp. 197-206; K. Freudenburg, "Horace's Satiric Program and the Language of Contemporary Theory in the *Satires* 2.1", *AJPh* 111 (1990), pp. 187-203; P. Fedeli, *Q. Oracio Flacco. Le opere*, pp. 529-532; F. Muecke, "Law, Rhetoric and Genre in Horace, *Satires* 2.1", en S.J. Harrison (ed.), *Homage to Horace. A Bimillenary Celebration*, Oxford, 1995, pp. 203-218.

[32] Cf. P. Fedeli, *Q. Oracio Flacco. Le opere*, pp. 532-533.

(vv. 24-39). Horacio no ataca más que a quien le provoca; su arma es la sátira (vv. 39-60). Teme Trebacio que sus ataques le hagan perder el favor de los poderosos; el poeta objeta que Lucilio atacó a personajes influyentes de su época y gozó de la amistad de Escipión Emiliano y de Lelio; Horacio arguye que él también se ha ganado la amistad de personas muy poderosas (Mecenas y Octaviano Augusto, vv. 60-79). Trebacio advierte al Venusino que los *mala carmina* están castigados por la ley; Horacio, a su vez, pregunta qué pasaría si se tratara de *bona carmina* y tuvieran el beneplácito de Octaviano. Trebacio concluye que todo acabaría en una risotada y Horacio quedaría absuelto (vv. 79-86).

En la presente sátira (2.1) intenta Horacio redefinir el modo propio de hacer poesía, lo que le obliga de nuevo a formular una valoración de la poesía de Lucilio. La ligazón con 1.4 y 1.10 es patente: en 1.4 Horacio reivindicaba su sátira desde el punto de vista artístico y moral, aclarando que la idea de escribir sátiras se la inculcó la educación de padre; en 1.10, dejado aparte el problema moral, Horacio se centraba en el estilo de la sátira y en el puesto que ocupaba dentro de la tradición literaria latina, sosteniendo que había escogido el género satírico porque los otros géneros tenían ya sus maestros; ahora en 2.1 se para a analizar el contenido y carácter de la sátira, con leves incursiones en cuestiones de estilo (vv. 2-4), y afirmando irónicamente que el verdadero motivo que le lleva a practicar este tipo de poesía es su natural inclinación y que, si no lo hace, no puede dormir.

Es, por tanto, inevitable que en esta redefinición del género y de su papel como satírico tenga Horacio que entrar en valoraciones sobre la figura poética de Lucilio. Pero ahora, a diferencia de las otras dos sátiras, el juicio que se emite sobre Lucilio es más benévolo. Salvo algún que otro dardo lanzado contra él, como cuando Horacio se considera inferior a Lucilio en talento y en dinero (v. 75), afirmando prácticamente que su antecesor atacaba a los enemigos de sus patronos para obtener protección y seguridad económica (vv. 65-68), Lucilio es visto en esta sátira desde una perspectiva diferente y más positiva: el Venusino parece dejar a un lado los aspectos formales de su poesía, que como toda la literatura latina arcaica le disgustaba, y se centra en los aspectos humanos y morales de los versos lucilianos: su tendencia a la autobiografía, su amor por la virtud, su alta valoración de la amistad con los grandes personajes, etc. En esta nueva imagen que Horacio nos ofrece de Lucilio, lo encontramos definido en v. 17 como *sapiens*; en los vv. 29-34 como el "viejo poeta" que encomendaba todos sus secretos a sus libros, ofreciendo así en sus versos abundantes pinceladas autobiográficas; en los vv. 63-70 vuelve Horacio sobre la propensión de Lucilio a la invec-

tiva personal (*onomastì komodeín*), pero ahora la conecta positivamente con el mérito de gozar de la amistad de los poderosos del momento, asimilando la amistad que unía a Lucilio con Escipión Emiliano y con Lelio a la amistad que unía al Venusino con Mecenas y Octaviano; en el v. 70, en fin, alude a la célebre definición luciliana de la *uirtus*[33]. Horacio, por tanto, mira la sátira de su antecesor con ojos más benévolos, olvidándose de las cuestiones estilísticas y literarias, para ahondar en el examen de la perspectiva personal, humana y moral de Lucilio, lo que le lleva a ofrecernos una nueva y revalorizada imagen de él.

4. EPÍSTOLAS LITERARIAS

Dentro de las epístolas genuinamente literarias, consideraremos la 1.19 y las tres grandes epístolas del libro segundo. En este apartado nos ocupamos de las cartas 1.19, 2.1 y 2.2, analizando la *Epístola a los Pisones* en un capítulo independiente.

La epístola **1.19** constituye propiamente la última composición del libro I, pues la carta 1.20 está dirigida al propio libro y es en realidad una especie de apéndice o despedida. No es, pues, casualidad que esta epístola 1.19 esté dirigida a Mecenas, igual que la carta 1.1, y que el libro termine igual que empezó, teniendo por "corresponsal" y destinatario de las epístolas, en particular, y del libro, en general, a Mecenas. La simetría es palpable: las epístolas dirigidas a Mecenas ocupan la primera y la última posición del libro, los dos polos del volumen epistolar, los lugares más preeminentes, dando así al libro una estructura de "composición anular" (*ringkomposition*) tan del gusto de la poética antigua y, especialmente, de Horacio.

Pero la elección de este ilustre destinatario para las epístolas prologal y conclusiva no debe obedecer sólo a un criterio formal, estructural

[33] Cf. Lucilio 1326-38 Marx: "La virtud es, Albino, poder pagar el precio verdadero a las personas con quienes convives, y sobre las cosas de que vivimos; virtud es saber qué utilidad tiene una cosa para el hombre; virtud es conocer lo que es recto, útil y honesto para el hombre; qué sea bueno, qué sea por el contrario malo, qué resulte inútil, torpe o inhonesto; virtud es conocer el fin y el modo de hallar las cosas; virtud es poder apreciar en lo que valen las riquezas; virtud es conceder al honor lo que se le debe, oponerse frecuentemente a los hombres malos y a las costumbres depravadas; ser nato defensor de los hombres buenos y de los buenos modales; tener consideración para con éstos, consentir con ellos y sentirse amigo; apreciar sobre todo los bienes de la patria, luego los de nuestros padres y en tercer lugar los nuestros propios" (traducción de J. Guillén Cabañero, *AA.VV, La sátira latina,* Madrid, 1991, pp. 129-130).

y geométrico. A esta perfecta arquitectura del edificio literario, se une un tema de discusión sumamente importante y serio, pues esta última carta toca de lleno la esencia misma de la poesía horaciana. El Venusino nos abre su corazón, nos desvela sus sentimientos y nos hace partícipes de su sensibilidad poética y humana. Examina la poco halagüeña realidad literaria y, de forma intimista, la relaciona con su dimensión intelectiva y sensibilidad creadora. Esa realidad le suscita una serie de *affectus* que van de la cólera a la indignación, del sarcasmo al orgullo personal. Pero, si hay una nota dominante en la composición, ésa es la "amargura" que se desprende en cada verso. Y esa amargura viene motivada por la realidad literaria de su época, por el *seruum pecus* de los imitadores. El primer dardo, por tanto, de su ira lo lanza contra la servil grey de imitadores (vv. 1-20) que creen poder recibir del vino la inspiración que las Musas les niegan.

Tras un ataque irónico *in crescendo* contra unos imitadores que, no sólo están dispuestos a beber vino para inspirarse, sino también comino y lo que hiciera falta para imitar indiscriminadamente al modelo, la rabia horaciana estalla proclamando una autodefensa de su propia poesía y reclamando la importancia literaria que la crítica romana parece no reconocerle (vv. 21-34). La restauración cultural y literaria augustea ha favorecido el cultivo de distintos géneros: el arcaico *epos*, el teatro de tradición enniana y plautina, la elegía erótica con tintes políticos o la poesía didáctica, ramificaciones literarias, casi todas, del común tronco de la escuela neotérica postcatuliana. Ello ha hecho que Horacio se sienta incomprendido y reclame la dignidad poética que merece su obra lírica (los tres primeros libros de las *Odas*): él ha transplantado los metros y los tonos de la lírica monódica griega en el mundo romano, pero ha sabido insertarles temas, situaciones y personajes propios de la cultura latina. Ahí radica su tradición y originalidad, logro que el gran público de lectores contemporáneos, no sólo no ha comprendido, sino que incluso ha rechazado. Horacio, con un orgullo que parece anteponer a su amargura, se proclama como el primer poeta latino en pisar senderos literarios no hollados en Roma, apuntando primero a Arquíloco (*Epodos*) y luego a Safo y a Alceo (*Odas*). Ha aclimatado, por tanto, en latín los tonos y metros arquiloqueos, sáficos y arcaicos; ahora bien, esto atañe sólo a la forma, al continente, pues los temas y contenidos (*res*) son típicamente horacianos.

Es consciente, en fin, de que esta poesía suya no goza del favor popular ni del beneplácito de críticos literarios y escritores contemporáneos, que seguramente no sean más que "serviles imitadores" y mercaderes de la poesía que captan los aplausos a cambio de prebendas

(vv. 35-49). El Venusino pasa ahora de la ira a la resignación y acepta de buen grado la "impopularidad" de la que goza; y la resignación se convierte en orgullo, cuando comprende que su práctica poética no está destinada al vulgo, sino a "ojos honestos y nobles manos" (v. 34). Él no piensa entrar en polémica con sus detractores, pues se sabe avalado y apreciado por una élite cultural que, además, ocupa el vértice de la *Res publica*. Entre esa élite cultural y política que sí ha sabido valorar los méritos de Horacio como poeta está, en primer lugar, Augusto (v. 43) y luego también su querido Mecenas. Ellos son los "ojos honestos y nobles manos" por los que Horacio se preocupa. La culminación de la grandeza poética horaciana tendrá lugar en el año 17 a.C., cuando el propio *Princeps* le encarga el himno que se cantaría en las celebraciones de los *Ludi saeculares*; este *Carmen saeculare* consagra a Horacio como poeta oficial patrio y es un reconocimiento a los méritos literarios que el Venusino reivindica en esta epístola 1.19.

Pasando al libro segundo de las *Epístolas*, en tal volumen fueron recogidas, probablemente después de la muerte del poeta, una carta dirigida a Augusto, otra a Floro y, como colofón, la que originalmente pudo llamarse *Epistula ad Pisones*, piezas todas en torno a las que gravita la reflexión sobre la poesía.

Lejos de parecerle utópica su reflexión sobre las características, las reglas y la finalidad de la literatura en el espacio cultural de la época augustea, Horacio la juzga enteramente realista, pues en esta actividad crítica se siente avalado y apoyado por el mismo Augusto. El *Princeps* siempre intentó atraérselo mediante atenciones que desvelaban la profunda estima que sentía por el poeta y el hombre. Intentó que Horacio escribiera en su honor un poema épico que celebrara sus gestas de caudillo y pacificador, como ya había hecho, aunque a pequeña escala, en algunas odas. Pero se tuvo que contentar con estos cortos poemas líricos y con el *Carmen Saeculare*. A pesar de ello, Octaviano nunca dio muestras de enfado, sino, más bien, de todo lo contrario: es conocida su predilección por los poetas que frecuentaban el círculo de Mecenas, tales como Virgilio, Vario Rufo y el propio Horacio. Era, pues, lógico que avalase y apoyara el programa de reforma de la latinidad literaria propugnado por su poeta preferido, Horacio.

Así, hacia el año 15 a.C. aparece la *Epístola a Augusto* **(2.1).** Como hemos dicho, ya antes había escrito más de una vez *sobre* Augusto; pero ahora, de forma oficial y en clave poética, escribe *a* Augusto.

Después de una diplomática *captatio beneuolentiae* (vv. 1-4) y de un proemio que se convierte en panegírico para acabar en apoteo-

sis (vv. 5-17), Horacio plantea abiertamente a Augusto la más candente polémica cultural del momento. El pueblo romano no se equivoca en tributarle honores divinos, pero sí lo deshonra, de alguna manera, cuando proclama la excelencia de los autores arcaicos con un fanatismo dogmático, intransigente, que perpetúa una visión del mundo y una concepción del arte totalmente obsoletas (vv. 18-27). El prejuicio antimodernista hace que en las salas de declamaciones y en las gradas de los teatros se agolpe el público fanático de los "clásicos nacionales". Los poetas y dramaturgos contemporáneos son boicoteados, haciéndose así imposible la renovación cultural de la que hay necesidad. Se lamenta Horacio de la decadencia de las representaciones teatrales, convertidas en un puro espectáculo ensordecedor y extravagante. Todo esto no tiene nada que ver con la síntesis literaria importada de Grecia y con los contenidos autóctonos de los que nacieron la épica y la dramaturgia latinas. La rudeza y el desaliño expresivo son intolerables y no se corresponden con el nivel de urbanidad y civilización que tiene la Roma augustea. Termina haciendo un elogio de Vario y Virgilio y afirmando que, realmente, hubiera preferido ser un poeta épico, en lugar de un simple compositor de *sermones*, y cantar así las gestas de Augusto, pero que su capacidad no responde a sus deseos y que la grandeza del *Princeps* no merece un poema de mala calidad[34].

Horacio, pues, trata el tema de la poesía y su utilidad pública, rechazando a los poetas antiguos, sobre todo los dramáticos, y tomando partido por los modernos. Si lo que Augusto pretendía era ampliar sus bases sociales utilizando la literatura como vehículo de propaganda de los valores morales y religiosos destinados a garantizar la estabilidad del régimen, principalmente a través del teatro, pues los géneros dramá-

[34] Ya en torno al año 30 a.C. Trebacio Testa invita a Horacio a cantar las gestas de Augusto, pero el poeta dice que le faltan fuerzas (*Serm.* 2.1.12-13). En el año 25 Mecenas, intermediario de Augusto, le ofrece al Venusino el cargo de secretario *ab epistulis* (Suet., *Vita Horat.* 5), que rechaza para no verse obligado a ser el poeta oficial del régimen. En el 17 Horacio da un paso adelante, aceptando componer el *Carmen saeculare* para celebrar la *pax Augusta*. Ahora, en torno al año 15, fecha de la epístola que estamos comentando, el *Princeps* vuelve a la carga, solicitando al poeta que escriba una especie de *epos* histórico sobre su principado; Horacio de nuevo pronuncia su *recusatio* en los vv. 250 y ss.: "Y yo, más que escribir conversaciones en estilo pedestre, preferiría cantar tus hazañas y describir los lugares y paisajes, los ríos, las ciudadelas erigidas en la cima de los montes y los reinos extranjeros, las guerras que tu mando supremo ha concluido en todo el orbe, el templo que guarda a Jano, custodio de la paz, y a Roma, que bajo tu guía se ha convertido en el terror de los Partos: todo esto querría cantarlo si mis posibilidades fueran acordes a mis deseos. Pero ni tu majestad admite un poema humilde ni mi pudor se atreve a intentar una empresa que excede mis fuerzas".

ticos son los que pueden influir de un modo más directo y eficaz en las masas, de poco le iba a servir para su empresa el teatro del momento. Los autores dramáticos, como denuncia Horacio, especialmente los cómicos, se dejan arrastrar por los gustos plebeyos y eso deviene en una degradación artística. La solución a esto, lo que hará que el teatro sea un verdadero vehículo de propaganda estatal, hay que buscarla en los poetas modernos. Hay que prestar mayor atención a la literatura destinada para la lectura (v. 216), que es la que está elaborada con mayor esmero (vv. 224-225) y la que mejor servicio prestará al *princeps* y a su política. Para que la poesía sea útil a la comunidad conviene elegir cuidadosamente a los poetas destinados a cumplir una función pública, pues los malos poetas deshonran aquello que alaban.

La epístola en cuestión es, por tanto, una apología de la nueva poética representada por Horacio y sus amigos; pero la defensa de estos ideales poéticos acaba reflejando la encendida disputa literaria y cultural que en estos momentos domina en los salones, teatros y plazas de Roma: la *querelle des anciens et des modernes*, una de las primeras discusiones de este tipo en la historia literaria universal[35], y cuyo arbitraje quiere Horacio asignárselo al mismísimo Augusto. En efecto, la política augustea, con su restauración del *mos maiorum*, de la vida sobria y agreste y de la tradicional religiosidad itálica, fomentaba en cierta medida el gusto por la literatura latina arcaica, por los presuntos clásicos nacionales (Livio Andronico, Nevio, Ennio, Accio o Pacuvio) y por la comedia antigua (sobre todo Plauto). Horacio, en cambio, y así quiere hacérselo ver a Augusto, apreciaba la *uis comica* y la caracterización de los personajes de la comedia plautina, pero no podía dejar de criticar su primitiva rusticidad y los fallos estructurales de sus comedias. Además, el Venusino desconfiaba de un teatro, antiguo y contemporáneo, fascinado por la espectacularidad del aparato escénico. Él prefiere confiar en dramaturgos-escritores que tengan mayor apego al texto y a la psicología de los personajes y del público, en literatos que bien podrían simplemente ofrecer sus obras a la sola lectura. En realidad, se está sosteniendo la tesis de que quien puede y debe salvaguardar y perpetuar las antiguas tradiciones itálicas es el "poeta auténtico" que, menos preocupado por las formas expresivas que por la sabiduría educativa, el rigor moral, la sobria laboriosidad y la familia, ha de desempeñar en la sociedad romana una función pedagógica y educativa que abrace a los hombres (romanos)

[35] Sobre las derivaciones modernas del tema, cf. G. Highet, *La Tradición Clásica,* México, 1954, I, pp. 411-449.

de toda condición y edad. Para este programa de restauración social y cultural, promovido por Augusto y secundado por Horacio, la poesía latina debe romper con los antiguos moldes y abrirse al influjo de la literatura helena y helenística: hablar en un lenguaje moderno de los temas que interesan, con una mentalidad y sensibilidad acordes a este nuevo *saeculum aureum* en el que ahora vive Roma. El auténtico problema que Horacio denuncia es el del obstinado prejuicio del público contemporáneo, que apriorísticamente acepta la ecuación antigüedad=perfección y modernidad=mediocridad (vv. 18-92). El mensaje final de Horacio parece apuntar a que hay que abandonar el apego a los grandes poetas antiguos romanos y dar mayor y mejor acogida a los recientes veneros poéticos que brotan de la nueva Roma augustea (Horacio, Vario, Virgilio...).

La *Epístola a Julio Floro* (2.2), la más antigua (año 19 a.C.) de las tres, es también la más personal. Se trata de un compendio de temas, tonos y modos de la poesía horaciana, una *summa* de la "horacianidad", en palabras de M. Beck[36]. Se abre la epístola en un tono típico de las *Sátiras* con la venta de un esclavo (vv. 1-25); esta misma atmósfera satírica se respira en otras dos ocasiones: el episodio del soldado de Lúculo empujado al heroísmo por la necesidad de dinero (vv. 26-40); y el del hombre de Argos que, invadido por una locura visionaria, se sentaba solo en el teatro desierto y aplaudía, porque creía estar escuchando espléndidas tragedias (vv. 128-140). A medio camino entre la sátira y la epístola se encuentra el trazo autobiográfico que dibuja, en una especie de *flashback*, sus vivencias desde sus estudios en Atenas hasta el melancólico regreso de Filipos, para acabar volviendo al momento presente (vv. 41-54); también el tema de la inconciliabilidad entre la sabiduría y la avidez de riquezas está a caballo entre la sátira y la epístola (vv. 151-189). Pero el tono puramente epistolar se deja ver en el bosquejo que Horacio hace (vv. 102-140) del poeta ideal, crítico consigo mismo, aplicando a su obra siempre los principios del *labor limae*, capaz de conjugar arcaísmos con neologismos siguiendo el canon de la *aurea mediocritas*, del equilibrio que constituye el sello de identidad del propio Horacio. Según vemos, se muestra crítico con el bajo nivel de la poesía romana por la falta de cuidado que los poetas ponen en la lengua poética; diserta sobre las razones de carácter retórico-poético que rigen la elección de palabras y la composición de la frase; concibe al poeta como un técnico del lenguaje y se muestra,

[36] Cf. M. Beck, *op. cit.*, p. XXXII.

en fin, como un teórico de la literatura y gran estilista: sobre todo ello volverá posteriormente en el *Ars poetica*.

Asimismo, en esta epístola 2.2 nos encontramos con un Horacio anecdótico, irónico observador y retratista del mundo, muy parecido al del primer libro de las *Sátiras*. Nos aparece un poeta celoso de salvaguardar su propia *autárkeia,* materializada en la búsqueda de un *otium* que le permita una meditación solitaria y una vida de retiro en su villa sabina. En contraste con todo ello, asistimos a la descripción de la agitada vida de Roma. Horacio parece pasar una etapa de infecundidad literaria y, quizás, de crisis existencial: padece un agotamiento, no tanto intelectual, como creativo, aunque a ello hay que unir también unas buenas dosis de pereza (*pigrum*, v. 20). Floro se ha quejado a Horacio de que no le acaba de enviar las poesías prometidas, a lo que el poeta le responde, con el brillante cuadro de la venta del esclavo (vv. 1-25), que "ya estaba avisado" de que pasa malos momentos creativos y que su inactividad literaria era producto de una "pereza" que arrastraba desde hacía ya tiempo. ¿Qué se esconde tras esta profunda crisis? Quizás la excesiva dispersión de los géneros literarios que ha tocado (poesía yámbica, sátiras, epístolas, lírica) le ha llevado a una pérdida de identidad; quizás las presiones de Mecenas y Augusto para que escriba un *epos* patriótico en alabanza de la *pax augusta* le tienen agotado; quizás las agitadas ocupaciones ciudadanas y la caótica vida urbana le perturban; quizás las *recitationes* públicas, tan frívolas, exhibicionistas e hipócritas, en las que se niega a participar o el poco favor popular que sus versos encuentran le han desanimado; quizás simplemente, como leemos constantemente en sus *Odas*, está hundido porque el paso de los años le va alejando paulatinamente de los placeres de la vida y acercando cada vez más al postrer momento, la muerte. Todo este cúmulo de circunstancias ha hecho que se repliegue interiormente y, como en la epístola a Mecenas que abre el libro primero, ande a la caza "de qué es la verdad y el bien moral" (*Epist.* 1.1.11). Por ello, parece haberse refugiado en la filosofía y así, como un filósofo ecléctico, debate sobre la avaricia, sobre la propiedad, sobre la muerte y la herencia, concluyendo la epístola con el mensaje pesimista y resignado de que su plenitud vital y madurez artística han caducado ya y que debe "salir de escena" dignamente, antes de que la pujante juventud le expulse.

Finalmente, la tercera composición, que culmina este segundo libro de las *Epístolas* y que pudo llamarse originalmente *Epistula ad Pisones*, plantea un sinfín de problema sobre la fecha de publicación, la identidad de los destinatarios, las fuentes, la estructura y la propia

interpretación de muchos de sus pasajes. No obstante, en lo que la crítica moderna está de acuerdo es en que no se trata de un tratado sistemático de poética, sino de un *sermo* sobre este tema, de ahí el carácter irregular de sus desarrollos y la falta de nitidez de sus partes. Con todo, es el esfuerzo teórico más importante de la época augustea[37].

De esta epístola han sobrevivido, sobre todo, aquellas ideas que se encuentran ejemplificadas en las *Odas*, las *Sátiras* y las *Epístolas*: el carácter simple y unitario que debe tener la obra literaria (v. 23); la *callida iunctura*, el "ingenioso engranaje" de los vocablos, que les proporciona nuevos valores semánticos (vv. 46-48); el criterio determinante del *usus*, de la lengua viva, hablada y escrita, que provoca el nacimiento, la muerte o la resurrección de vocablos antiguos y modernos (vv. 70-72); el rechazo de los *sesquipedalia uerba*, "palabras de un pie y medio", que recargan ampulosamente el lenguaje de la tragedia (v. 97); los altisonantes comienzos que acaban produciendo un poema insignificante, semejante al proverbio del "parto de los montes" (v. 139); las muchas ventajas que trae consigo el paso de los años y las que se lleva el declinar de los mismos (vv. 175-176); el necesario *labor limae* (v. 291); las dualidades *ars/ingenium* (v. 295), *natura/ars* (v. 408), *prodesse/delectare* o *dulce/utile* (vv. 333 ss.); el sugestivo paralelo entre la seducción de la poesía y los encantos de la pintura: *ut pictura poesis* (v. 361).

Pero son ideas que la crítica las utiliza la mayor parte de las veces fuera de su contexto global, convertidas ya en tópicos de la poética y la crítica literaria latinas. Igualmente tópico se ha hecho el carácter oracular, enigmático, profético y misterioso de la expresión y contenido de la *Epístola*. Creemos, en cambio, con M. Beck que nada más lejos de la realidad. Si se lee la epístola entera, de principio a fin, y no sólo los fragmentos que, aisladamente, nos convienen para sustentar doctrinal y teóricamente las realizaciones poéticas concretas, se confirma nuestra tesis inicial de que, aun conteniendo notables dificultades exégeticas, la epístola no presenta ninguna aporía insuperable[38].

---

[37] Cf. B. Segura Ramos, "La epístola a los Pisones: (Hor., *Epist.* II 3)", *Habis* 20 (1989), pp. 111-125; R. Cortés Tovar, *art. cit.*, p. 149.

[38] Cf. M. Beck, *op. cit.*, p. XXXIV.

EL *ARTE POÉTICA* DE HORACIO

1. UBICACIÓN

En las ediciones críticas modernas de la obra de Horacio el *Ars poetica* aparece como la última composición del libro segundo de las *Epístolas*, tras las epístolas de carácter crítico-literario *A Augusto* y *A Julio Floro*; y, a su vez, cierra el conjunto de los *opera omnia* del poeta. Pero en la tradición manuscrita no ocupa este lugar. Su colocación varía en los códices desde la segunda posición, tras las *Odas*, a la cuarta, después de las *Odas, Epodos* y *Carmen Saeculare*. Sólo los editores modernos, a partir del siglo XVI, comenzaron a asociarla al segundo libro de las *Epístolas*, como tercer miembro de un tríptico ideal. Es, pues, difícil sostener que el propio Horacio la hubiera concebido como tal y mucho más improbable aún es que el autor la hubiera visto publicada en vida[39].

2. TÍTULO

El título con el que la Antigüedad tardía, el medievo y la era moderna han conocido siempre la obra, el de *Arte poética*, no fue acuñado por Horacio. Originariamente, quizás el nombre de la composición fue el de *Epistula ad Pisones*, según se desprende de la mención como epístola que de ella hace el gramático Carisio (s. IV d.C.)[40]. Sin embargo, cuando Quintiliano la llamó bien *ars poetica*[41], bien *de arte poetica liber*[42], fueron éstos los nombres que se hicieron más famosos y que, posiblemente, ya caracterizaban a la epístola antes de aparecer citados en la obra del gran rétor latino. También es posible que tal

---

[39] Cf. N. Rudd, *Horace. Epistles. Book II and Epistle to the Pisones ('Ars Poetica')*, edited by..., Cambridge, 1989, p. 19; M. Beck, *op. cit.*, p. 235.

[40] Carisio cita la obra en la frase *Horatius Epistularum*, ed. H. Keil (Hildesheim, 1961), I.202.26; 204.5; pero en I.487.16 también la llama *in arte poetica.*

[41] Cf. Quint., *Inst., Praef.* 2: ... *usus deinde Horati consilio, qui in arte poetica suadet...*

[42] *Ibid.* 8.3.60: ... *Horatius in prima parte libri de arte poetica...*

designación triunfara sobre la supuestamente original por el hecho de que responde con exactitud a los contenidos de la epístola y, así, con el título de *Ars poetica* se caracterizaba perfectamente la concepción que toda la tradición tuvo siempre de la obra[43].

3. DATACIÓN E IDENTIDAD DE LOS DESTINATARIOS

El problema de la datación está estrechamente ligado al de la identificación del destinatario principal. ¿Quién es este Pisón que tenía dos hijos adolescentes, o ya jóvenes, amante de las letras y las artes, al que Horacio dirige la epístola? Porfirión (s. III-IV d.C.), el más importante comentarista antiguo de las obras de Horacio, dice con seguridad que se trata de Lucio Calpurnio Pisón (el Pontífice), cónsul el año 15 a.C., al que describe, desde el perfil político, como "Prefecto de Roma" y, desde el intelectual, como "poeta y promotor de estudios humanísticos"[44]. El padre de este personaje, L. Calpurnio Pisón Cesonino, cónsul en el 58 a.C., amigo también del mecenazgo cultural, fue patrón del filósofo epicúreo y epigramista Filodemo de Gádara; y con este Filodemo, conocido y estimado por Horacio, estudió a fondo el poeta, según parece, el tratado de poética redactado por el peripatético Neoptólemo de Paros, fuente principal del *Ars poetica* que nos ocupa.

Esta identificación presenta el problema de la cronología. Resulta que, según los *Anales*[45] de Tácito, L. Pisón el Pontífice murió octogenario en el 32 d.C.; habría, pues, nacido, salvo error de Tácito, en el año 48 a.C., y para poder atribuirle al menos un hijo (de los dos) adolescente en el período de elaboración del *Ars poetica* habría que demorar la fecha de publicación hasta el año 10 a.C., dos años antes de la muerte del poeta[46]. Otros críticos contemporáneos prefieren una fecha anterior al año 13-principios del 12 a.C., en cuyo caso el *Ars* sería un poco anterior que la *Epistula ad Augus-*

---

[43] Cf. R.M. Rosado Fernandes, *Horácio. Arte Poética,* introd, trad. e coment. de..., Lisboa, 1984³, p. 22; N. Rudd, *op. cit.*, p. 19; M. Beck, *op. cit.*, p. 235.

[44] Cf. Porphyr. *ad Artem* 1: *hunc librum, qui inscribitur de arte poetica, ad Lucium Pisonem, qui postea urbis custos fuit eiusque liberos misit; nam et ipse Piso poeta fuit et studiorum liberalium antistes.*

[45] Tac., *Ann.* 6.10.

[46] Es la fecha que admiten, por ejemplo, J. Perret, *Horace,* Paris, 1959, p. 190; o N. Rudd, *op. cit.,* pp. 19-21.

tum[47]. También se ha propuesto una fecha indeterminada posterior a los años 14-13 a.C.[48].

Existe otra alternativa. Descartando a Lucio, se puede pensar en que el destinatario fuera Gneo Calpurnio Pisón, nacido en torno al año 70 a.C., cónsul en el 23 a.C., padre de dos hijos citados en los *Anales* de Tácito. En este caso, en cambio, se produce una contradicción de carácter psicológico: Gneo y sus dos hijos no eran amantes ni cultivadores de las letras; es más, estos jóvenes Pisones se distinguían, según Tácito y Séneca, por su *ferocia, furor* o *iracundia*[49]. ¿Cómo iba a dedicar Horacio su refinada obra de crítica literaria a semejantes personajes?

4. FUENTES

También para la cuestión de las fuentes debemos partir del comentario de Porfirión, según el cual Horacio "recoge en este libro los preceptos de Neoptólemo de Paros sobre el arte poética, no todos, sino los más significativos"[50]. Vivió Neoptólemo en el siglo III a.C. y fue poeta, profesor y crítico. Escribió, en el marco de la escuela peripatética, un tratado titulado Περὶ ποιητικῆς (*Sobre la poética*). Nada se sabía de este tratado hasta que en la segunda década del siglo XX, en 1918, el filólogo y papirólogo Christian Jensen publicó un artículo sobre un papiro encontrado en una *villa* de Herculano y que contenía un fragmento del quinto libro del Περὶ ποιημάτων (*En torno a la poesía*) de Filodemo de Gádara, en el cual, apuntaba Jensen, había encontrado no sólo referencias más abundantes al Neoptólemo del que hablaba Porfirión, sino también fragmentos del propio Neoptólemo, que además presentaban nítida conexión con los principios defendidos en el *Arte poética* horaciana[51]. La posición estética de Neoptólemo, que puede desvelarse a través de los fragmentos conocidos, se coloca claramente entre la escuela modernista de un Calímaco, es decir, entre el neoterismo alejandrino y la escuela más tradicionalista y equilibrada

[47] Cf. D. López-Cañete Quiles, "Sobre la fecha del *Ars Poetica*", *Habis* 27 (1996), pp. 63-72.

[48] Cf. C.O. Brink, *Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge, 1963, pp. 239-243.

[49] Tac., *Ann.* 2.43; 4.21; Sen., *De ira* 1.18.3-6.

[50] Porphyr.: *in quem librum congessit praecepta Neoptolemi τοῦ Παριανοῦ de arte poetica, non quidem omnia, sed eminentissima.*

[51] Cf. C.O. Brink, *op. cit.*, pp. 143-178.

de Aristóteles, pero presentándose preponderantemente con un aspecto peripatético. Neoptólemo, que era un alejandrino en los versos eruditos que escribía y en su erudición, así como en lo cuidado de su estilo, era, con todo, aristotélico en la defensa del poema largo[52] y de la unidad de la concepción literaria.

Pues bien, entre los años 50-40 a.C., Filodemo, bajo el patronazgo de L. Pisón Cesonino, reunió a su alrededor, en una *villa* de Herculano perteneciente a su patrón, un círculo filosófico epicúreo, al que acudían literatos, ya formados o aún en ciernes, de la talla de Virgilio, Vario Rufo, Quintilio Varo y el propio Horacio. Las doctas conversaciones de Filodemo comprendían desde la filosofía hasta la retórica, la música y la poética. Por lo poco que se puede deducir de los fragmentos papiráceos en los que Filodemo discutía, o mejor, criticaba las tesis de Neoptólemo, parece, efectivamente, que algunos de los preceptos expuestos por Horacio en su *Arte Poética* encontraban eco en el tratado del pensador peripatético. Horacio, pues, habría conocido la obra de Neoptólemo en esta escuela de Filodemo[53].

En efecto, en la nota al verso 1 dice Porfirión: *primum praeceptum est Περὶ τῆς ἀκολυθίας*, es decir, "el primer precepto es sobre la consistencia", una idea tratada al principio del *Arte Poética.* Más específicamente, Neoptólemo defiende que el buen poeta debe "conceder armonía (ἁρμονία) y coherencia (συνέχεια) incluso a un poema largo", que parece coincidir con lo que Horacio dice de la épica homérica (v. 152). Otra frase atribuida a Neoptólemo describe al poeta como un hombre τὸν τὴν τέχνην καὶ τὴν δύναμιν ἔχοντα, esto es, "que tiene arte y poder", lo que podría verse plasmado en la combinación *ars/ingenium* de Horacio (vv. 408-11). Otro principio de Neoptólemo era que el buen poeta debe saber seducir placenteramente (ψυχαγωγία), servir de provecho a sus oyente (ὠφελεῖν) y enseñarles lecciones (χρησιμολογεῖν), que Horacio podría haber recogido en los versos 99-100, 333-334 y 343-4454.

Pero debemos ser precavidos respecto a la incidencia y, sobre todo, originalidad de la obra de Neoptólemo, pues la idea de que la obra debe ser orgánica está ya en Aristóteles[55]; y ya antes lo había expresado Platón: "Pero creo que me concederás que todo discurso debe

[52] Calímaco defendía el poema breve, como se comprueba en su precepto: "un libro grande es un mal grande", fr. 465 (Pf.).

[53] Cf. N. Rudd, *op. cit.*, p. 24; M. Beck, *op. cit.*, pp. 236-237.

[54] Cf. N. Rudd, *op. cit.*, pp. 25-26.

[55] Cf. Arist., *Poet.*, caps. 7-8.

estar compuesto como organismo vivo, de forma que no sea acéfalo, ni le falten los pies, sino que tenga medio y extremos, y que al escribirlo, se combinen las partes entre sí y con el todo"[56]. Además, la idea de la mezcla del deleite y la utilidad de la obra estaba ya también en Platón, cuando presenta a los defensores y amigos de la poesía sosteniendo de ella que "no sólo es agradable, sino útil para los regímenes políticos y la vida humana"[57], idea que fue, probablemente desarrollada por Teofrasto y otros peripatéticos. Asimismo, otras ideas presentes en el *Arte Poética* y no atestiguadas en Neoptólemo pueden también encontrarse en otras fuentes anteriores, especialmente en Aristóteles: la necesidad de ajustar dicción y emoción (*Ars* 99-113) está en Aristóteles, *Rhet.* 3.7.3-5; la dicción como expresión del carácter (*Ars* 114-118) se corresponde con lo expresado por Aristóteles en *Rhet.* 3.7.6-7; y el famoso pasaje de las edades del hombre (*Ars* 157-178) está en *Rhet.* 2.12-14[58].

Tampoco hay que infravalorar la función mediadora desarrollada por autores latinos anteriores a Horacio, como Lucilio, Varrón y, sobre todo, Cicerón, que importaron en el área itálica determinadas concepciones de origen griego. Así las obligaciones debidas a los amigos, a los padres y a la patria (*Ars* 312-313), que fueron estudiadas por el estoico Panecio en su περὶ καθήκοντος (*Sobre el deber*), fueron retomadas por Lucilio y Cicerón[59]. Aristóteles mantiene que "dada la misma naturaleza, conmueven más los que están apasionados, y agita el que está agitado y enoja el que está enojado de un modo más realista"[60]; pero es posible que Horacio no haya conocido este pasaje y que, cuando escribe *si uis me flere, dolendum est primum ipsi tibi* (vv. 102-103), se esté aproximando a la discusión de Cicerón en *De orat.* 2.188-97. Cuando Horacio advierte al futuro poeta que, para desarrollar su *ingenium* y perfeccionar su *ars,* debería dedicarse a la práctica y el ejercicio durante muchos años, puede estar acordándose de la conversación sobre el *ingenium* y el *ars* de *De orat.* 1.113 ss., en donde Cicerón dice: *et exercitatio quaedam suscipienda uobis est* (*De orat.* 1.147)[61].

Por tanto, concluimos que Horacio, contra lo que muchos creían, no bebe de Neoptólemo como única fuente. Conoce también a Platón,

---

56 Plat., *Phaedr.* 264c.

57 Plat., *Rep.* 10.607d-e.

58 Todo esto en N. Rudd, *op. cit.*, pp. 26-27.

59 Cf. Lucil., 1196-1208 (ed. Warmington); Cic., *Off.* 1.53-58.

60 Arist., *Poet.* 17.1455a 30-32.

61 También Platón, *Phaedr.* 269d, dijo: "Si va contra tu naturaleza la retórica, serás un retórico famoso si unes a ello ciencia y ejercicio, y cuanto de estas cosas te falte, irá en detrimento de tu perfección".

Aristóteles y la tradición peripatética (Teofrasto y otros). Además, parece claro que se aprovecha de los autores latinos anteriores. Y es que hay que tener presente que Horacio contamina y recrea fuentes diversas: igual que en sus *Odas* readapta toda una gama de temas líricos de Píndaro, Alceo, Calímaco, Meleagro y otros, también así en el *Arte Poética* expone teorías literarias y retóricas tomadas de múltiples contextos, griegos y romanos, pero pasadas por el tamiz de su impronta personal.

5. ESTRUCTURA

A pesar del consejo de Horacio de que la obra debe ser simple y unitaria (v. 23), ya Escalígero decía en el siglo XVI que el *Arte Poética* de Horacio era un *ars sine arte tradita*[62]. La pretensión de Escalígero, no obstante, no tiene razón de ser, pues nunca se podría imaginar un poema sobre el arte poética que obedeciera a la rígida estructura que observa un manual de retórica. También en el siglo XIX, siguiendo la opinión de Escalígero, impera la idea de que el *Ars* se halla desordenado y se buscan principios ordenadores del contenido.

Al principio de este siglo, en 1905, E. Norden[63] divide el *Arte Poética* en dos grandes partes: *Ars* (vv. 1-294) y *Artifex* (vv. 295-476). Este esquema, con más o menos subdivisiones, será adoptado por Jensen (1918)[64], Rostagni (1930)[65] e Immisch (1932)[66], estando todos de acuerdo en cuanto a la última parte, es decir, la del *Artifex,* que debe corresponder a la parte dedicada por Neoptólemo al *poeta* (ποιητής)[67]. Efectivamente, con el descubrimiento del papiro de Filodemo demuestra Jensen, como veremos más adelante, que la propia poética de Neoptólemo tenía un esquema tripartito, cuya última parte correspondía concretamente a un capítulo dedicado al poeta, al artífice. Esta parte, con

---

62 Cf. C.O. Brink, *op. cit.,* p. 17; B. Segura Ramos, *art. cit.,* p. 120.

63 E. Norden, "Die composition und Litteraturgattung der Horazischen Epistula ad Pisones", *Hermes* 40 (1905), pp. 481-528.

64 Ch. Jensen, "Neoptolemos und Horaz", *APAW* (1918), XIV (1919); cf. su libro *Philodemus über die Gedichte, fünftes Buch,* Berlin, 1923.

65 A. Rostagni, *Orazio. Arte poetica,* Torino, 1930 (reed. 1991).

66 O. Immisch, "Horazens Epistel über die Dichtkunst", *Philologus,* Suppl., XXIV, 1932.

67 El análisis de todas estas divisiones se puede observar en F. Sbordone, "La poetica oraziana alla luce degli studi più recenti", *ANRW* II, 31.1, pp. 1866-1920; y en B. Segura Ramos, *art. cit.,* pp. 120-122.

todo, ya fue apuntada por Norden, incluso antes de conocerse la división de Neoptólemo. Tenemos así el esquema dado por Norden:

Ars (1-294)
Partes poeticae (1-130): contenido (1-41); orden (42-44); estilo (45-130).
Genera poetica (131-294): épico y dramático.

Artifex (295-476).

Jensen, después de dar a conocer la división de la obra de Neoptólemo de Paros: ποίησις (contenido), ποίημα (estilo) y ποιητής, afirma que la primera parte del *Arte Poética* horaciana[68] debe dividirse así:

Ars (1-294):
ποίησις (1-44): orden.
ποίημα (45-118): sobre el estilo.
Géneros poéticos: épico y dramático (119-294).

Rostagni, a su vez establece esta división:

Ars (1-294):
ποίησις (1-45): orden.
ποίημα (46-127): estilo.
Imitación (128-152).
Drama (153-294).

Immisch, la siguiente:

Ars (1-294):
ποίησις (1-46): sobre la poesía: contenido y orden.
Estilo (47-118).
Imitación (119-152).
ποίημα (153-294): géneros literarios, el drama.

Brink presenta un esquema tripartito, pero en distinto orden, pues defiende una división diferente de la obra de Neoptólemo, que en vez de ser ποίησις, ποίημα y ποιητής, sería ποίημα, ποίησις y ποιητής[69]. Así,

[68] En la segunda, la referida al *poeta,* no insistimos, pues todos los estudiosos coinciden en que abarca los versos 295-476.
[69] Cf. C.O. Brink, *op. cit.,* p. 33.

tenemos la siguiente estructura, más racional y que obedece, en todas sus partes, a la influencia y estructura de ciertas fuentes seguras, entre las que figuran la propia obra de Neoptólemo, la *Poética*, la *Retórica* y el desaparecido *De poetis* de Aristóteles:

- Introducción (1-40): unidad de la concepción poética=Arist., *Poet.* 7-8.
- 1ª parte: sobre el orden y el estilo (40-118)=capítulo ποίημα de Neoptólemo y Arist., *Rhet.* III.
- 2ª parte: sobre los grandes géneros de la poesía (119-294)=capítulo ποίησις de Neoptólemo y Arist., *Poet.* y *Rhet.* II, 12-14.
- 3ª parte: dedicada al poeta y a la crítica poética (295-476)=ποιητής de Neoptólemo y el *De poetis* de Aristóteles[70].

Este esquema de C.O. Brink parece perfectamente verosímil y satisfactorio, pues no hemos de buscar en el *Arte Poética* un plano demasiado fijo ni rígido en el que todas sus ideas estén clasificadas por rúbricas, plano que, en esencia, iría contra la concepción poética de Horacio, que ve en la poesía no un género narrativo como la historia o los poemas cíclicos, sino un género que cultiva los asuntos por temas, limitándose a tratarlos en los aspectos que más interesan al artista. Sería querer hacer de este poema de Horacio una obra científica, de carácter alejandrino, un arte de poética en el que estuviesen estructuradas normativamente las ideas encaminadas al estudio exhaustivo del asunto que preocupa a Horacio: cómo hacer un buen poema evitando, en la medida de lo posible, los errores en que tan fácilmente cae todo aquel que no tiene talento natural ni técnica[71]. No olvidemos, pues, que la obra de Horacio no es propiamente un tratado de crítica literaria; es un *sermo* más, una obra literaria, si bien de extensión atípica y con un objetivo concreto: la corrección o adecuación de una obra literaria. Y como se trata de un *sermo*, en este caso una *Epistula*, está compuesta como sus otras *Sátiras* y *Epístolas*, de forma asistemática, imprevista, con meandros, recurrencias y fugas inesperadas, esto es, todo lo contrario a un tratado sistemático de cualquier tipo de ciencia[72].

Exponemos, a continuación, lo es que una propuesta de estructuración del *Arte Poética*, que, por lo ya dicho, no pretende ser rigurosa, coherente, lógica ni equilibrada. Sería inútil intentar reflejar esquemáti-

[70] *Ibid.* pp. 4-14.
[71] Cf. R.M. Rosado Fernandes, *op. cit.*, p. 36.
[72] Cf. B. Segura Ramos, *art. cit.*, pp. 123-24.

camente lo que no hay en el original. No obstante, como el *Ars* supone, aunque sea de la mano de un poeta como Horacio y no de un teórico, el momento final y culminante de toda una larga tradición preceptiva literaria, resulta legítimo y necesario, para poder seguir con más claridad el hilo de la obra, desentrañar los temas y las partes integrantes de ese todo al que la aspiración del poeta no podía ni quería sustraerse.

Siguiendo básicamente las estructuraciones que efectúan R.M. Rosado, N. Rudd y M. Beck[73], establecemos la siguiente:

A. **Composición de la poesía: preceptos generales (1-152):**
- 1. Introducción. Poesía como contenido (1-41):
  - 1a. Armonía, verosimilitud, simplicidad, unidad del contenido (1-37).
  - 1b. Correspondencia entre materia y posibilidades individuales (38-41).
- 2. Poesía como forma (42-152):
  - 2a. Orden: decir la cosa justa en el momento justo (42-45).
  - 2b. Eficacia de la *callida iunctura* (46-48).
  - 2c. Elección del léxico y su renovación según el uso (48-72).
  - 2d. Relación entre género literario y forma métrica (73-85).
  - 2e. Ductilidad del estilo según los géneros literarios (86-92), las pasiones (93-113) y los caracteres de los personajes (114-118).
  - 2f. Creación de caracteres según los moldes tradicionales (119-127).
  - 2g. Búsqueda de la originalidad (128-130); interesa seguir el modelo de Homero y no el de los poetas cíclicos (131-152).

B. **Los géneros dramáticos, sus reglas e historia (153-294):**
- 1. Tragedia y comedia (153-219):
  - 1a. Credibilidad de los caracteres según la edad (153-178).
  - 1b. Propiedad de las representaciones teatrales (179-188).
  - 1c. Extensión del drama (189-190).
  - 1d. *Deus ex machina* (191-192).
  - 1e. Número de actores (192).

[73] Cf. R.M. Rosado, *op. cit.*, a lo largo de sus comentarios a pie de página; N. Rudd, *op. cit.*, pp. 21-23; M. Beck, *op. cit.*, pp. 239-240.

1f. Características del coro (193-201).
1g. Música dramática (202-219).
2. Drama satírico (220-250).
3. El metro yámbico en los géneros dramáticos (251-262).
4. Eficacia de los modelos dramáticos griegos (263-274).
5. Perfil histórico de la dramaturgia griega (275-284).
6. Logros y defectos de la dramaturgia romana (285-294).

C. **Vocación y misión del poeta (295-476):**
1. Cualidad y finalidad fundamentales (295-346):
1a. Relación entre *ars* e *ingenium*, degeneración de este último (295-308).
1b. Discernimiento ético y conocimiento de los deberes cívicos como presupuesto para plasmar caracteres plausibles (309-322).
1c. Aspiración de los griegos a la gloria, de los romanos a la riqueza (323-332).
1d. Utilidad y placer como objetivos del poeta (333-346).
2. Retrato del poeta ideal (347-452):
2a. Imperfecciones tolerables y sus límites (347-360).
2b. Paralelo poesía-pintura (361-365).
2c. Mediocridad inadmisible del poeta (366-390).
2d. Sabiduría, profecía, luz de la civilización en la misión poética (391-407).
2e. Perfección poética como síntesis de instinto y habilidad (408-418).
2f. Abusos y aberraciones del poeta, función positiva de una crítica honesta (419-452).
3. Retrato del mal poeta, caracterizado como un loco (453-476).

6. PRINCIPIOS TEÓRICOS GENERALES

Al estudiar el contenido doctrinal del *Arte Poética* de Horacio atenderemos en primer lugar a una serie de principios teóricos y generales, reguladores del orden interno y del sentido global de la obra. Nos ocuparemos, por una parte, de los conceptos de *mímesis, retractatio* y *decorum*; por otra, de la unidad, coherencia y verosimilitud que debe respetar la creación literaria.

6.1. *Mímesis, retractatio, decorum*

En la Antigüedad griega Platón reflexiona ya sobre la interacción mutua existente entre las artes plásticas y el discurso poético, señalando que tanto las primeras como el segundo son, en gran parte, fruto de la *mímesis*, de una técnica imitativa. Posteriormente, Aristóteles expone en los cuatro primeros capítulos de su *Poética* una teoría sobre la "imitación", en donde sostiene que toda la poesía es *mímesis* y que otras artes no literarias, como la danza, caen asimismo dentro de este concepto; también señala que el carácter de la poesía varía según las cosas imitadas, lo que le sirve para delimitar las diferencias entre la tragedia y la comedia; asimismo, aborda las diferencias en la imitación: los modos, los objetos y el modo de efectuarla; y, por fin, afirma que la imitación es connatural en el hombre, al tiempo que produce placer[74].

Pues bien, también Horacio se mueve, aunque no lo declare expresamente, dentro de una concepción mimética del arte y de la literatura, influido, seguramente, por las teorías platónicas y aristotélicas. A lo largo del *Arte Poética* se puede percibir en distintos pasajes esta idea del artista y del poeta como imitador: por ejemplo, el artesano que sabe "imitar" a la perfección (*exprimet et...imitabitur*, v. 33) en el bronce las uñas y los cabellos, pero cuya obra es un desastre, porque no sabe hacer un todo homogéneo y unitario; o el poeta que, para conseguir obras originales, debe evitar la traducción al pie de la letra, la imitación servil y el plagio (*nec uerbo uerbum curabis reddere fidus/ interpres, nec desilies imitator in artum*, vv. 133-134); o el consejo que Horacio da al que aspira a ser un buen poeta, en el sentido de que, fijándose en el modelo que supone la vida y su dimensión ética, obtenga de ella, como sabio imitador (*doctum imitatorem*, v. 318), palabras llenas de vida; o, simplemente, la necesidad de utilizar noche y día los modelos griegos, frente a los romanos, si es que se quiere conseguir una obra literaria de calidad (vv. 263-274). Pero, sin duda, el verso más famoso que muestra esta concepción mímetica es el conocidísimo *ut pictura poesis* (v. 361), que pone en el mismo plano la pintura (arte plástica) y la poesía (obra literaria). Hay pinturas que requieren una determinada perspectiva para su contemplación: acercarse, alejarse, oscuridad o claridad; igual ocurre con la obra literaria: si es perfecta, no temerá que el crítico la observe de

---

[74] Cf. H. Koller, *Mimesis in der Antike*, Berna, 1954; D.W. Lucas, *Aristotle's Poetics*, Oxford, 1968, App. I; V. Bozal, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, 1987; C. Bobes *et alii*, *Historia de la teoría literaria I. La Antigüedad grecolatina*, Madrid, 1995, pp. 65-77 y 94-103.

cerca y a plena luz del día, y, cuantas veces se lea o se oiga, otras tantas agradará. Y esta misma semejanza entre pintura y poesía la tenemos en los versos iniciales: igual que será una aberración la pintura compuesta de partes irreconciliables, así también la obra literaria con una estructura incoherente y desordenada será inaceptable (vv. 1-13).

Pero, además del concepto de "imitación", encontramos asimismo el de la *retractatio*. A la hora de elaborar una obra literaria, surge el conflicto (*agón*) de imitar los modelos tradicionales, los griegos en la concepción horaciana, o bien ejercitar la propia inventiva del escritor mediante la creación de temas y formas novedosos. Así, a propósito de los personajes, Horacio, siguiendo la mencionada *retractatio*, práctica habitual entre los autores latinos, parece decantarse por el tratamiento de los temas y los personajes estereotipados por la tradición. No obstante, si el autor se atreviera a abordar un tema inusitado y a crear personajes hasta el momento desconocidos, el consejo de Horacio es que el comportamiento de los mismos sea coherente y proporcionado a las circunstancias (vv. 119-135).

Unido estrechamente a esta concepción mimética se halla el concepto del *decorum*[75], entendido como la armonía, el equilibrio, la conveniencia o la proporción que debe regir toda creación artística y especialmente la literaria. Se trata de la idea estética de raíz pitagórica, socrática, platónica y aristotélica basada en que, si el mundo es orden y armonía, las cosas que de él imitemos, aunque sean copias imperfectas, deben ser lo más fieles posible al modelo. Este principio del *decorum* aflora por todos los rincones de la *Epístola*. En efecto, ya al comienzo de la misma Horacio rechaza la pintura que plasma un "monstruo" con cuello de caballo, plumas de diversas especies, cabeza de mujer bella y cola de pez: se trata de algo "indecoroso" que no existe en la naturaleza, precisamente porque en ella todo es equilibrio y armonía; de igual manera, la obra literaria de contenidos hueros o mal estructurada, como no respeta ese *decorum* observado en el mundo, será objeto de reproche (vv. 1-13). La obra literaria, como la naturaleza, debe ser simple y unitaria (*simplex...et unum*, v. 23), debe tener unidad y estructuración orgánica. Esta concepción del *decorum* debe imperar en la *inuentio*: hay que elegir un tema adecuado a nuestras propias fuerza (vv. 38-41); pero también en la *elocutio*, de modo que exista coherencia y equilibrio entre el estilo empleado por el autor y los efectos que se

75 Cf. A. Camarero Benito, "Teoría del *Decorum* en el *Ars poetica* de Horacio", *Helmantica* XLI.124-126 (1990), pp. 247-280.

pretenden suscitar en los lectores, entre las intenciones del autor y los resultados conseguidos, entre el metro empleado y el género elegido (vv. 73-118). Igualmente, en la caracterización de los personajes de acuerdo con su edad o su condición social (vv. 119-124; 153-178) el principio rector debe ser el ideal aristotélico de adecuación y coherencia[76]. Y estos mismos consejos de equilibrio se observan también en la segunda parte de la *Epístola* dedicada al poeta, equilibrio y armonía entre las dualidades *ingenium/ars, res/uerba, docere/delectare*, entendidas no de forma excluyente o antagónicas, sino de manera complementaria, como polos que deben confluir en un punto medio, conveniente, proporcionado y equilibrado[77].

6.2. Unidad, coherencia y verosimilitud en la obra literaria

Igual que Horacio defiende a lo largo de toda la *Epístola* la importancia del *decorum* (πρέπον) y la *mímesis* como principios articuladores de la obra literaria, directamente influido por las doctrinas peripatéticas, más que por las de Aristóteles –cuya *Poética* seguramente no llegó a leer, sino los tratados de sus discípulos–, así también hallamos otros principios rectores de la creación literaria, tales como la unidad, la coherencia y la verosimilitud de la misma, claramente interrelacionados con los primeros. En efecto, en los versos iniciales del *Ars* se compara una obra pictórica que falta al *decorum,* a la *mímesis,* a la unidad, a la coherencia y a la verosimilitud (la pintura de un monstruo compuesto de partes irreconciliables es algo desequilibrado, múltiple, incoherente, inverosímil y que no es producto de la *mímesis,* pues nada semejante encontramos en la naturaleza), con una obra literaria que no observa el requisito del *ordo,* entendido como el orden decoroso, mimético, unitario, coherente y verosímil de las palabras y los contenidos. Aunque Horacio acepta que el artista goza siempre de libertad para su creación, cree, no obstante, que esta libertad debe verse constreñida por los límites de lo conveniente, lo equilibrado y lo verosímil (*decorum*), teniendo el artista la sola limitación que le impone el modelo de la naturaleza (*mímesis,* verosimilitud) en la creación de seres perfectos en el *ordo* de sus partes (vv. 1-13).

Y en este mismo tono, hasta el verso 37, sigue defendiendo Horacio la unidad y simplicidad de la creación poética (*simplex dumtaxat*

76 Cf. Arist., *Poet.,* XV, 1453b.

77 Cf. C. Bobes *et alii, op. cit.,* pp. 182-184.

et unum, v. 23), también desde perspectivas aristotélicas[78]. El autor –dice– que promete grandes cosas al principio, pero que luego inserta en su obra descripciones que no vienen a cuento, no es un buen poeta y su obra no es una buena obra: le faltan todos los principios rectores de los que venimos hablando; y si el escritor no tiene las ideas claras (*inuentio*), las estructurará y ordenará de manera incoherente (*dispositio*), siendo entonces el producto de su creación algo necesariamente sin valor, pues le faltará unidad y coherencia. En este mismo sentido, dedica unos versos al tratamiento de la *elocutio* (vv. 24-28), advirtiendo de los peligros que conlleva la consciencia de la imperfección: muchas veces, por querer evitar el error (hipercorrección) y simplemente por la búsqueda de la *uarietas*, caemos en errores más graves o faltamos a la verosimilitud. Sólo podremos evitar el error y aplicar adecuadamente estos *adynata* del delfín en los bosques y los jabalíes en el mar, cuando poseamos los conocimientos técnicos necesarios que nos garanticen una perfecta adecuación entre *inuentio, dispositio* y *elocutio*. Y es que la armonía del conjunto ha de primar sobre los detalles. Horacio lo explica mediante el plástico símil del escritor y el artista: de nada le sirve a un escritor saber hacer una bella descripción o acudir a un conocido *adynaton*, si luego no sabe insertarlo adecuadamente en el conjunto de la obra literaria; tampoco será un buen escultor quien sepa reproducir perfectamente en el bronce las uñas y los cabellos, pero luego no sepa realizar un todo unitario (vv. 32-37).

Dentro de la propia *dispositio* interna de la obra, se refiere Horacio a una de sus características, al *ordo* (τάξις)[79], según el cual corresponde al poeta la libre elección de los acontecimientos históricos y su organización temporal en el poema, contándolos con rapidez o morosidad, según estime oportuno (vv. 42-45). Este consejo entra en contacto con la contraposición aristotélica entre poesía e historia[80]. Al defender Horacio la libertad del poeta para organizar el tiempo y los acontecimientos a su gusto, está estableciendo implícitamente la diferencia que, respecto al historiador, también señalaba Aristóteles: "La diferencia radica en el hecho de que el historiador narra lo que ha ocurrido y el poeta lo que ha podido ocurrir". El historiador, pues, debe ser fiel a la realidad; el poeta, en cambio, puede presentar deformaciones, trasposiciones o inexactitudes[81],

[78] Cf. Arist., *Poet.* VI-VII, 1450b ss.

[79] Cf. H. Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, 1983, &46.2.

[80] Cf. Arist., *Poet.* IX.1451b ss.

[81] Cf. la norma ciceroniana (*Leg.* 1.5): *intellego te, frater, alias in historia leges obseruandas putare, alias in poemate*, "entiendo, hermano, que, en tu opinión, las leyes

siempre dentro del *decorum*: basta con que sea verosímil[82]. En otro pasaje posterior (vv. 145-152) reflexiona Horacio sobre la mejor manera de pasar del orden histórico (*ordo naturalis*) al orden poético (*ordo artificialis*), es decir, de plasmar los acontecimientos históricos en un poema, épico en este caso. La mejor forma –dice– es el comienzo *in medias res*: atraer al lector al centro mismo de los hechos. También ahora resalta la necesidad de que el escritor seleccione los acontecimientos, abandonando los comúnmente conocidos e incidiendo en los que más le interesen para captar la atención del lector u oyente; tampoco tiene que ser necesariamente fiel a la verdad histórica: puede "mentir" y mezclar la realidad con la ficción (*...ita mentitur, sic ueris falsa remiscet,* v. 151), le basta con que su obra sea coherente y unitaria, con que lo que ella cuente sea verosímil.

Y este mismo alegato en favor de la verosimilitud lo volvemos a encontrar en un pasaje a propósito de las partes representadas sobre la escena o las simplemente narradas por ciertos personajes (vv. 178-188): hay que evitar la representación de escenas sangrientas o demasiado maravillosas, por inverosímiles. Ya Aristóteles reconocía que lo maravilloso resultaba menos verosímil cuando se representaba que cuando se leía, debido, en gran parte, a las deficiencias en las técnicas escénicas[83]. Horacio también reconoce que excitan más las imágenes que las palabras, si bien determinadas escenas habrán de ser eliminadas por la incredulidad que provocarían: que Procne se convierta en ave o Cadmo en serpiente, no sólo supone una limitación escenográfica insuperable, sino también algo inverosímil a los ojos del espectador. De ahí que también rechace Horacio el uso sistemático del *deus ex machina* (vv. 191-192), pues tal desenlace resultaría irracional, inverosímil: sólo debe usarse en los casos en los que el desenlace exija la intervención divina[84].

que hay que observar en la historia son diferentes de las que hay que observar en la obra poética".

[82] Cf. P. Grimal, "Le poète et l'histoire", en *Lucain (Entretiens sur l'Antiquité Classique XV, Fondat. Hardt),* Genève, 1970. p. 55.

[83] Cf. Arist., *Poet.* XIV.1453b: "Es posible que el temor y la compasión resulten por efecto del espectáculo, pero también pueden resultar del entramado mismo de los hechos, lo cual es, sin duda, preferible y propio de un poeta mejor. La obra debe estar compuesta de tal modo que, aun sin verlos, el que escucha el relato de los hechos se estremezca y sienta compasión por lo que ocurre, que es la sensación que experimenta el que escucha el relato del destino de Edipo. En cambio, conseguir tal efecto sólo por medio del espectáculo es menos artístico y exige recursos materiales" (trad. J. Alsina Clota).

[84] También Aristóteles (*Poet.* XV.1454b.2) lo había condenado: "El desenlace de la obra debe resultar de la pieza misma, y no como en la *Medea,* de una intervención extraña...".

7. LOS GÉNEROS POÉTICOS

El resto de la primera parte de la *Epístola* (vv. 73-295) lo dedica Horacio a la descripción y valoración de los distintos géneros poéticos. Pero el examen no es equilibrado ni imparcial, pues está dedicado casi en su totalidad a los géneros dramáticos, sus reglas y su historia.

Debido a la unidad de las artes, los principios de la creación artística eran los mismos, aunque cambiaran los medios de expresión; tales principios fueron comúnmente aceptados por los peripatéticos, seguidores de Aristóteles, y por las otras dos escuelas, la Academia y la Estoa. Los influjos de estas tres escuelas se dejaron sentir especialmente en los maestros de retórica y en los gramáticos. A pesar de que los centros de cultura estuvieron siempre menos en Atenas que en Pérgamo, Alejandría, Rodas, Roma, etc., el encanto que inspiraba el drama ático era irrefrenable. Nacía también el uso del canon según el cual venían alineados, o mejor dicho, jerarquizados los distintos escritores según el género literario que cultivaran. Así, el género literario constituye el eje sobre el que gira la historiografía literaria de Horacio, que traza una historia de la poesía con el único elemento diferenciador del metro (v. 92)[85]. Examina, pues, en primer lugar (vv. 73-85), cuál es el metro que corresponde (*decorum*) a cada género poético, partiendo de las bases de que a cada género se adecuan un metro y unos temas determinados. La hazañas militares y las nefandas guerras con sus caudillos al frente es el tema propio de la poesía épica, su metro es el hexámetro dactílico y el autor modélico es Homero. La elegía nace con el dístico elegiaco, formado por la unión de un hexámetro y un pentámetro; sus temas fueron en principio luctuosos, si bien luego se dio entrada a temas alegres. El género yámbico, cuyo fundador fue Arquíloco, fue creado para la expresión de los sentimientos airados. De la invectiva, pasó el yambo a la comedia y a la tragedia como un metro apropiado para las partes dialogadas y para dominar el estrépito de la multitud de espectadores. Y en el campo de la lírica se distingue la monódica, que cantó las *iuuenum curas et libera uina* (v. 85), de la coral, que cantó himnos y alabanzas en honor de los vencedores en los juegos públicos[86].

---

[85] Cf. F. Della Corte, "Introduzione", en *Q. Orazio Flacco. Le Opere. II.1*, Roma, 1994, pp. 73-74.

[86] Cf. P. Grimal, "La théorie des genres littéraires dans l'Art Poétique d' Horace", en *Los géneros literarios*, Bellaterra, 1985, pp. 7-19.

Y no se dice nada más de estos géneros poéticos. Sólo se vuelven a tratar con algo más de detenimiento algunos rasgos de la épica. El resto está dedicado por extenso al género teatral.

7.1. La épica

Se ocupa Horacio de la épica en los versos 128-152, donde alaba a Homero como ejemplo a seguir. No obstante, según veremos, sus planteamientos son tales que en donde pone Homero se puede leer Virgilio, pues, sea cual sea la fecha de la *Epístola*, lo que es seguro es que es bastante posterior al año 19 a.C., año de la muerte de Virgilio.

A la hora de escoger un tema épico poético caben dos posibilidades: elegir un tema nuevo o uno conocido. No es aconsejable elegir la primera opción, pues el público se dará cuenta de que se trata de algo novedoso –para él de ficción– y no le prestará atención, además de que ello supondría rechazar el principio poético de la *mímesis*: si no hay modelo, no hay imitación. Lo que hay que hacer es lo segundo: elegir un tema que el público conozca. El problema está en saber imprimir un sello de originalidad a estos temas ya manoseados; y ello se logrará, si evitamos demorarnos en exceso en los acontecimientos vulgares y triviales y logramos no imitar servilmente el modelo; tampoco hay que revelar altas pretensiones. Lo importante es seguir un buen modelo, como la *Ilíada* de Homero.

Siguiendo, pues, preceptos aristotélicos –por vía directa o indirecta– y calimaqueos[87], defiende el modelo de Homero y arremete contra los poetas cíclicos. No se debe tratar un tema poético comenzando su narración *ab ouo*, como hacían los poetas cíclicos. Si se hace así, el poema se sobrecargará con descripciones inútiles, que pertenecen más a la historia que a la poesía. Homero, en cambio, reduce sus obras a una única acción, sin pretender obtener esa unidad mediante la monótona presentación de un solo personaje o de un solo episodio, como hacían los poetas cíclicos. Homero, en efecto, es alabado por Horacio como ejemplo de brevedad y concisión en la selección del tema y en la manera de presentarlo, pues su método poético no coincide con el

[87] Cf. Arist., *Poet.*, cap. VIII; Call., fr. 28 (Pf.): "Odio el poema cíclico y detesto el camino por donde camina la multitud". No obstante, Horacio adopta este punto de vista de la poética alejandrina tan sólo en el v. 132: *non circa uilem patulumque moraberis orbem.* Cf. también en *Carm.* 3.1: *Odi profanum uulgus et arceo,* "odio al vulgo ignorante y me aparto de él".

método histórico-cronológico, según el cual se inician las narraciones por su principio más remoto. Hay que comenzar el poema –preceptúa Horacio– como lo hizo Homero: *in medias res* (v. 148).

Pero, no debemos olvidar que en la literatura latina el poema épico por excelencia es la *Eneida* de Virgilio: también comienza *in medias res*; se utiliza un material conocido, el de los dos poemas homéricos, pero, mediante una imitación compleja, se logra imprimirle originalidad propia, romanizando el contexto, glorificando la historia de Roma a través de los orígenes de la ciudad y la exaltación de la figura de Augusto; el personaje principal es Eneas, pero en ocasiones queda anulado por otros más relevantes, como los de Dido, Anquises o Turno; no sigue el método histórico-cronológico, sino que Virgilio amplía considerablemente el tiempo histórico –apenas un año desde la tormenta de Sicilia al asentamiento y posterior victoria de los troyanos en el Lacio– mediante informaciones prospectivas y retrospectivas.

En fin, creemos que esta alabanza de Homero como modelo épico es perfectamente trasvasable a Virgilio y que la crítica contra los poetas cíclicos va dirigida contra la épica latina arcaica, concretamente contra los *Annales* de Ennio, que contaba "toda" la historia de Roma, remontando a los orígenes troyanos y llegando hasta el año 171 a.C. A quien realmente está ensalzando Horacio y proponiendo como modelo a la hora de escoger y tratar un tema épico es a Virgilio, aunque sin nombrarlo, pues apenas hacía cinco años que su obra estaba terminada, si es que el mantuano la tenía perfectamente acabada cuando murió. La *Eneida* aún no podía considerarse como una obra clásica, por ello Horacio no la cita.

7.2. La preeminencia de los géneros dramáticos

Ante la amplitud y el detenimiento que Horacio dedica al género dramático (vv. 153-294), hemos de cuestionarnos necesariamente el motivo por el que concede primacía a este género y no, por ejemplo, al de la lírica o el yambo, ambos cultivados por él.

En efecto, Horacio no escribió ni un solo verso para el teatro, si bien algunas de sus sátiras, de carácter dialógico, tienen el brío, la frescura y también el desarrollo dramático de una potencial *fabula togata*. Horacio estaba, sin duda, profundamente preocupado por el teatro contemporáneo. En la epístola 2.1 hace un exhaustivo examen de la problemática: el delirio se ha apoderado de Roma y hace que todo el mundo, capacitado o no, se dedique a escribir; el público romano

ha modificado, para mal del teatro, sus gustos; más que oír una obra dramática, lo que ahora gusta es la espectacularidad, los excesos chabacanos y groseros; ante eso, Horacio prefiere un teatro dedicado a la lectura, a un goce privado y silencioso, en vez de esas representaciones reducidas a exhibiciones circenses. Igualmente, en la sátira 1.4 no esconde su admiración por Éupolis, Cratino y Aristófanes, los máximos representantes de la Comedia Ática[88]. Incluso, en la selección de autores que hace para llevarse a su *uilla* Sabina, figuran Éupolis y Menandro, junto con Platón y Arquíloco (*Serm.* 2.3.11-12).

En primera instancia, pues, el gran desarrollo que asume el problema del teatro en el *Ars* es consecuencia directa de la predilección del poeta por este género literario, especialmente por los grandes tragediógrafos y comediógrafos de la Grecia clásica, pero también por los diálogos "pseudoteatrales" de Platón: de todos ellos heredó Horacio una *uis comica* que emerge en las "microcomedias" de las *Sátiras* e, incluso, en la misma *Epístola a los Pisones*, en el gracioso diálogo del maestro de matemáticas con el hijo de Albino (vv. 326-330).

Pero la obra de Horacio deja también entrever la tradición tratadística que iba desde la *Poética* de Aristóteles hasta Neoptólemo de Paros: Aristóteles veía en la poesía dramática la representación más alta del arte como imitación de las acciones humanas, imitación de lo posible, de lo verosímil. La poesía dramática tiene una función formativa y educativa encaminada al conocimiento y la virtud y produce la catarsis, que es una especie de purificación de los sentimientos y pasiones.

En tercer lugar, hemos de recordar que en época augustea (como se lee en *Epist.* 2.1) el teatro arcaico (las tragedias de Pacuvio y Accio, las comedias de Plauto, Cecilio, Terencio, Afranio, Atta) gozaba aún de gran fortuna. Escaseaba, en cambio, la producción contemporánea: Vario había conseguido un éxito sin precedentes con su tragedia *Thyestes*[89], desgraciadamente no conservada, si bien el valor intrínseco del texto probablemente no era de mucha calidad; otro tragediógrafo del momento fue Asinio Polión[90], mientras que entre los comediógrafos se distinguía un tal Fundanio[91]. Ocurría, pues, que no había suficientes autores ni obras dramáticas para llenar las jornadas de los *ludi scaenici*, en los

---

[88] Cf. *supra*, pp. 25 y ss.

[89] Cf. Hor., *Serm.* 1.5.40, 93; 6.55; 9.23; 10.44, 81; 2.8.21, 63; *Epist.* 2.1.247; *Ars* 55.

[90] Cf. Hor., *Serm.* 1.10.42, 85; *Carm.* 2.1.

[91] Hor., *Serm.* 1.10.42; en 2.8 es Fundanio quien cuenta a Horacio los detalles de la cena que Rufo Nasidieno ofreció a Mecenas.

cuales se debían representar por ley comedias y tragedias y, por tanto, los magistrados habían de recurrir a un repertorio ya rancio, a los antiguos poetas romanos que tanto despreciaba Horacio. Estaría, pues, Horacio invitando a los poetas modernos a la elaboración de comedias y tragedias de calidad.

Si se tiene, igualmente, en cuenta que el número de analfabetos o semianalfabetos era en Roma muy elevado, que en el teatro se daba cita tanto el público docto como el indocto y que era el único instrumento fiable que el régimen augusteo encontraba para la propaganda de su programa, hemos de concluir que, más o menos conscientemente, Horacio estaría allanando el terreno, aclimatando el contorno, proporcionando estímulos y sugerencias, para que la escena nacional fuera fecunda y productiva en mensajes que ensalzaran los antiguos valores patrios, en la tónica augustea.

Éstas, entre otras, podrían ser las causas por las que Horacio dedica tanta atención al drama[92].

7.2.1. Los orígenes del teatro: la tragedia y la comedia

En los versos 275-284 del *Ars* plantea Horacio el problema de los orígenes del teatro griego, la tragedia y la comedia, aunque, como veremos, mezcla las tradiciones helénicas y romanas en la particular interpretación que hace al respecto.

Según Horacio, fue Tespis quien inventó la tragedia; en principio era representada en escenarios itinerantes ("carros") y los actores llevaban las caras embadurnadas con heces de vino, pero sin máscara; además, las piezas constaban de partes cantadas y representadas. El que la desarrolló y la perfeccionó fue Esquilo, creador de la máscara, de vestidos solemnes y de un escenario más o menos fijo, utilizando ya un estilo grandilocuente en la declamación e introduciendo el uso del coturno. A la tragedia le sucedió la comedia, género alegre. Pero tal alegría degeneró en libertinaje y ofensas que debieron ser reprimidos mediante la ley. En consecuencia, se eliminó el coro, pues, al sustraerle su derecho a ofender, no tenía ya razón de ser.

Esto es lo que Horacio nos expone a propósito del nacimiento de la tragedia y la comedia. Veamos lo que se piensa actualmente sobre el tema.

---

92 Cf. N. Rudd, *op. cit.*, pp. 28-37; M. Beck, *op. cit.*, pp. 240-242; F. Della Corte, *op. cit.*, p. 73.

Respecto a la tragedia griega, durante mucho tiempo se han propugnado unos orígenes dionisíacos, sustentando las argumentaciones en varios pasajes de la *Poética* de Aristóteles insertos en el capítulo IV. El propio Horacio parece incluso apuntar hacia estos orígenes dionisíacos, pues señala que los primitivos actores se embadurnaban los rostros con heces de vino[93]. Ya en el siglo XIX Wilamowitz[94] formuló su teoría de los "ditirambos de sátiros", en la que intenta aunar dos pasajes aristótelicos de difícil compaginación, pues en uno de ellos se nos dice que la tragedia deriva de los que entonaban el ditirambo (canto coral en honor de Dioniso), mientras que en el otro dice que procede del *satyrikón*, esto es, del drama satírico. El filólogo alemán defendió la existencia de un antiguo ditirambo cantado por un coro de *tragoi* o machos cabríos y, así, "tragedia" procedería de *tragoidia*, o sea, "canto de machos cabríos". Pero esta teoría, a pesar de haber prejuzgado mucho de lo que se ha escrito posteriormente, no es consistente, entre otras razones, porque no hay constancia de la conexión entre el ditirambo y las danzas de los sátiros[95]. Cree Adrados que el ditirambo puede ser el punto de partida para el teatro de tipo dionisíaco, pero reconoce que

---

93 Se puede pensar que Horacio haya combinado las tradiciones griega y latina. En efecto, en dos de los textos antiguos en los que se nos habla del nacimiento del teatro en Roma (Virg., *Geor.* 2.380-96 y Tibull. 2.1.51-58) se remonta el mismo al ambiente relajado de la vendimia: los cantos y las danzas de los viñadores más o menos bebidos. Así dice Virgilio: "No por otro delito se sacrifica en honor de Baco un chivo en todos los altares, suben a escena los antiguos juegos y establecieron premios los descendientes de Teseo para los más ingeniosos por aldeas y encrucijadas y, alegres entre copa y copa, danzaron en blandos prados sobre grasientos odres. También los campesinos Ausonios, pueblo venido de Troya, se divierten con versos toscos y desenfrenadas risas, se ponen horrendas máscaras de corteza ahuecada, y a ti, Baco, te invocan con alegres cánticos y en tu honor cuelgan de lo alto de un pino delicadas figurillas de arcilla. Gracias a ello, todas las viñas se cubren de abundante fruto; se llenan los hondos valles, las profundas gargantas y cualquier lugar por donde paseó el dios su venerable cabeza. Por tanto, según el rito, entonaremos alabanzas en honor de Baco con los himnos de nuestros padres y le ofreceremos bandejas y tortas de harina; y, arrastrado por los cuernos, el sagrado macho cabrío estará firme junto al altar y asaremos sus pingües entrañas en espetones de avellano".

Tibulo es más escueto: "Por vez primera, el campesino, harto del arar diario, entonó rústicos cantos con ritmo acompasado y, una vez saciado, por primera vez moduló con una caña seca una melodía, para entonarla ante los dioses engalanados. También el campesino, tiznado, ¡Oh Baco!, de rojo brillante, fue quien primero dirigió los coros con una técnica aún no conocida. A él se le concedió un macho cabrío sacado de un colmado redil, premio memorable, guía del rebaño: el macho cabrío había guiado a las ovejas".

94 U. Wilamowitz, *Euripides. Herakles,* Berlin, 1889, I, pp. 48 ss.

95 Cf. F. Rodríguez Adrados, *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro,* Barcelona, 1972, pp. 30 ss.

su temática es realmente exigua, muy inferior a la heroica, mucho más abundante y más rica en formas y contenido. En los cultos dionisíacos de Atenas, antes de la fundación de las Grandes Dionisias, no hay precedentes estrictos de los agones trágicos, sino más bien concursos con un carácter deportivo o lúdico o representaciones de clima burlesco. Sólo se puede hablar de verdaderas representaciones teatrales cuando Pisístrato funda las Grandes Dionisias y cuando en el año 535-34 tiene lugar el primer concurso trágico que conocemos, ganado por Tespis. Parece, pues, conclusión lógica –dice Adrados– que la tragedia nace por un acto personal, como un ritual creado en exclusiva para estas fiestas. No es que la tragedia surja de estas fiestas, sino que se introdujo en ellas; ésta es la única explicación posible de su carácter dionisíaco[96]. Es, pues, casi seguro que en sus orígenes la tragedia no debe buscarse en una influencia dionisíaca. Su vinculación al teatro nos viene dada por el incremento que iba tomando la religión popular de Dioniso frente a la aristocracia de los dioses olímpicos y por la política religiosa seguida por los tiranos[97]. De la feliz conjunción de estos dos factores nació la tragedia[98].

Es a Tespis, como bien indica Horacio, a quien la tradición considera como el iniciador de la tragedia ática. El tirano de Atenas Pisístrato, estimulado, sin duda, por los otros gobernantes, quiso asimismo rodearse de fecundos artistas y en el año 535 llamó a Tespis para que colaborara en los preparativos artísticos de las Grandes Dionisias. Por estas fechas tuvo lugar en Atenas la primera representación oficial de una tragedia en la que, según parece[99], estaban ya los dos elementos fundamentales de toda tragedia: los sufrimientos del héroe y el coro, caja de resonancia de la poesía heroica. A Tespis se le atribuye la invención del prólogo y de los parlamentos, así como una innovación muy importante: su propia entrada en escena enfrentándose al coro. Estaban ya en germen los requisitos indispensables para una verdadera y auténtica creación dramática[100].

[96] Cf. F. Rodríguez Adrados, *op. cit.*, p. 461.

[97] Cf. J. Alsina, "Orígenes de la tragedia y política en la Grecia clásica", *Revista de la Univ. de Madrid,* vol. XIII, núm. 51, pp. 305-323, especialmente pp. 316 ss.; más ampliamente se trata en su libro *Tragedia, religión y mito entre los griegos,* Barcelona, 1971.

[98] Cf. A. Lesky, *La poesia tragica dei Greci,* Bologna, 1996 (trad. de V. Citti del original *Die tragische Dichtung der Hellenen,* Göttingen, 1972), pp. 21-68.

[99] Cf. G.F. Else, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy,* Cambridge, Mass., 1965, p. 65.

[100] Cf. A. Lesky, *op. cit.*, pp. 69-80.

Según Horacio, fue Esquilo quien dio la necesaria dignidad a la tragedia, dato en el que coincide con Aristófanes, el gran poeta cómico de la época de Pericles, que atribuía al propio Esquilo "las palabras majestuosas" que dignificaron la "cháchara trágica", elevando y perfeccionando ese monumento conocido como tragedia[101]. Ello es evidentemente cierto, pero habría que añadir que con Esquilo se consigue "la imitación de una acción esforzada y completa", con la que, como dice Aristóteles[102], hay que poner en relación a la tragedia, tanto como con la actuación de personajes y el "lenguaje sazonado" –lenguaje con ritmo, armonía y canto– del que en ella debe hacerse uso.

Posteriormente, señala Horacio, llegó la comedia. Por tanto, o bien hace derivar la comedia de la tragedia, o bien postula un mismo origen para ambas. Esta segunda opción es la que más aceptación goza entre los estudiosos modernos. En efecto, según Adrados, tragedia y comedia tienen un fondo común, que habrá que intentar descubrir en los rituales de la fiesta agraria; sus elementos primitivos debieron ser comunes, o al menos poco diferenciados, cuando los coros de la fiesta cultual constituyen lo que se llama un *komos* (κῶμος), es decir, una especie de "banda en movimiento que canta y danza"[103].

Sin embargo, Horacio no profundiza mucho en los orígenes de la comedia. Tan sólo dice que la libertad se convirtió en libertinaje y ofensas que necesitaron ser reprimidas por la ley; en consecuencia, se prohibió y se eliminó el coro. Parece un argumento poco satisfactorio y simplista para explicar la supresión del coro en la Comedia Media y Nueva. Se trata, quizás, de una idea común que remontaba ya al siglo II a.C y que luego fue retomada por Varrón en su *De scaenicis originibus*. Lo cierto es que Horacio, cuando trata del nacimiento del teatro romano en *Epist.* 2.1.139-55, habla ya de la *fescennina iocatio* y de la promulgación de una ley para reprimir los ataque e insultos. Hay, pues, una serie de paralelos entre la tradición griega y romana, pero la correspondencia es muy inexacta. Horacio no hace serios intentos para presentar los versos fesceninos como la contrapartida de la Comedia Antigua o como el germen de la *palliata*[104].

---

101 Aristof., *Ranae* 1004.

102 Cf. Arist., *Poet.* 1449b.

103 Cf. F. Rodríguez Adrados, *op. cit.*, p. 80.

104 Cf. N. Rudd, *op. cit.*, p. 29.

En cuanto al origen del teatro en Roma, Horacio no habla de ello en el *Ars*, quizás porque ya se ocupó de ello en la epístola 2.1[105]. Resumimos lo que dicen las diversas fuentes[106].

Parece ser que la implantación del teatro literario acaeció en el año 240 a.C.[107], el año siguiente al desenlace de la Primera Guerra Púnica, cuando se celebra en Roma la victoria del cónsul Lutacio Cátulo en las islas Egates. Los romanos conocen ya el teatro etrusco y el griego. Pero antes de este primer estreno teatral en Roma debió haber manifestaciones primitivas, cuyos influjos etruscos parecen claros. Según Livio (7.2) en los años 365-364 a.C. una peste asola Roma. Se instituyen entonces, para aplacar a los dioses, unos *ludi scaenici*, sobre cuya novedad insiste Tito Livio, pues hasta entonces sólo había habido espectáculos circenses. Estos juegos no tuvieron gran trascendencia; fueron representados por *ludiones* ("bailarines, actores mímicos") traídos de Etruria, que danzaban al son de la música sin basarse en un texto prefijado. A continuación, la *iuuentus* romana comienza a imitarlos, pero con la novedad de la introducción de pullas que se lanzaban en versos toscos. Estas representaciones se popularizan, interviniendo en ellas actores profesionales nativos, a los que se denomina *histriones*, término etrusco. Ya no se intercambian versos rudos e improvisados, semejante a los fesceninos, sino que se representan *saturae*, una mezcla de canto y danza con acompañamiento de flauta. Unos años más tarde, Livio Andronico pasa por primera vez de la *satura* a la *fabula* con un argumento, siendo al mismo tiempo autor y actor de sus dramas[108]. La *iuuentus* romana deja este nuevo tipo de teatro en mano de actores profesionales y, como antes, vuelve ella a representaciones lanzándose chanzas mezcladas con versos, al modo de las farsas atelanas, cuya representación se reserva la juventud y no permite su ejecución a actores profesionales.

Al texto de Livio hay que añadir la descripción que Horacio hace (*Epist.* 2.1.139-55), de naturaleza eminentemente literaria, de un pretea-

[105] La bibliografía sobre el tema es amplia. Lo trata muy bien A. Pociña en su libro *Comienzos de la poesía latina: épica, tragedia, comedia*, Madrid, 1988; y de forma resumida en el capítulo "Épica y teatro. La primera poesía. Desde sus comienzos hasta el siglo I a.C.", en C. Codoñer (ed.), *Historia de la literatura latina*, Madrid, 1997, pp. 13-70, con bibliografía moderna sobre esta cuestión en pp. 64-65. Puede leerse también del mismo autor "La comedia latina: definición, clases, nacimiento", en D. Estefanía-A. Pociña (eds.), *Géneros literarios romanos. Aproximación a su estudio*, Madrid, 1996, pp. 1-26.

[106] Verg., *Georg.* 2.380-96; Liu. 7.2; Hor., *Epist.* 2.1.139-55; Tibull. 2.1.51-58.

[107] Cf. Cic., *Brut.* 72; *Cato* 50; *Tusc.* 1.3; Liu. 7.2; Gell. 17.21.41.

[108] Como Tespis, el autor que, según Horacio, inventó la tragedia.

tro, representado por una sociedad agrícola, ruda y llana, que se divierte en sus momentos de descanso con la *Fescennina licentia*. Un paso siguiente viene señalado por la aportación de la *Graecia capta*, que hace llegar su influjo dramático a Roma después de las Guerras Púnicas.

Tito Livio se interesa por el nacimiento del teatro de una forma global, incidiendo en su dimensión social; Horacio, en cambio, insiste más en su carácter literario. Por ello, Livio resalta el influjo etrusco y reduce la influencia griega a la aportación de Livio Andronico; Horacio, por su parte, se interesa por el teatro a partir de este autor, de nombre claramente griego, obviando así toda influencia etrusca en el nacimiento del teatro.

Por tanto, en la implantación del teatro latino en el 240 a.C. intervienen, primero, influjos etruscos, sobre todo en la organización dramática, quizás también en el aspecto literario, pero sin olvidar que desde el siglo V a.C. el propio teatro etrusco se ve influido por el griego. En segundo lugar, es el teatro griego el que aportará los modelos literarios directos para la tragedia, la comedia *palliata* y, en buena medida, para el mimo; también influirá indirecta, pero profundamente, en la tragedia *praetexta* y en la comedia *togata*, ambas de creación romana, y en la atelana literaria que se cultivará a comienzos del siglo I a.C.

Estos influjos, ejercidos sobre un pueblo predispuesto a la experiencia teatral y que poseía ya manifestaciones preliterarias y preteatrales como los *uersus fescennini*, la *satura* y la farsa *Atellana* originaria, fueron decisivos en el primer estreno teatral en Roma en el 240 a.C., ya fuera una tragedia o una comedia, o quizás una y otra, dotadas de un texto latino basado en un original griego.

7.2.2. *El drama satírico*

Extensa atención dedica Horacio al drama satírico (vv. 220-250), subgénero propiamente griego[109]. Desde 536/532, cada año, con ocasión de las Dionisias urbanas o Grandes Dionisias, se representaban tragedias en Atenas. Durante tres días tenían lugar tres certámenes, uno por día, y en cada uno de ellos se escenificaban tres tragedias y un drama satírico. Estos dramas se representaban al final de la trilogía trágica para disipar la densa atmósfera que pesaba sobre el espíritu de los espectadores y

---

[109] Sobre el drama satírico, cf. D.F. Sutton, *The Greek satyr play*, Meisenheim Hain, 1980; R. Seaford, *Euripides. Cyclops*, Oxford, 1984, pp. 26-33; B. Seidensticker, *Satyrspiel*, Darmstadt, 1989; A. Melero, "El drama satírico", en J.A. López Férez (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1988, pp. 406-422.

aliviar la tensión producida por los dramas anteriores (vv. 222-224). Son tantos los puntos de contacto del drama satírico con la tragedia y la comedia que, normalmente, hoy en día se postula un mismo origen para los tres géneros. La tragedia y el drama satírico tienen en común, entre otros elementos, la gran importancia atribuida al mito, mientras que la comedia y el drama satírico coinciden, frente a la tragedia, en que el protagonista consigue el éxito sin dolor, recurriendo a todo tipo de tretas. Estos dramas satíricos eran como una tragedia en su forma general, pero el coro estaba formado de sátiros, es decir, criaturas medio hombre, medio bestia, conducidos por Sileno y asociados especialmente a Dioniso, pero también a veces a ciertos dioses y héroes. Su traje era indecente y el lenguaje y gestos a menudo obscenos. El argumento se basaba en aquellas partes de leyendas antiguas que eran grotescas o que podían ser burlescamente parodiadas[110].

Horacio esboza un desarrollo histórico (vv. 220-222) comúnmente atribuido a Prátinas de Fliunte (VI-V a.C.), escritor de tragedias y dramas satíricos. El artículo que le dedica el diccionario de Suda refiere que rivalizó con Esquilo y Quérilo en la 70 Olimpiada (499-96 a.C), que fue el primero que escribió *satyroi* y que compuso 50 tragedias, de las que 32 eran satíricas. La dificultad radica en la interpretación de la palabra *satyroi*. Pickard-Cambridge[111] cree que no significa otra cosa que Prátinas fue el primero en componer dramas satíricos. Sin embargo, Aristóteles dijo que la tragedia surgió del "coro de los sátiros" (ἐκ σατυρικοῦ)[112]; pero si esta palabra griega significa "drama satírico", habría que entender que Prátinas no fue el inventor del género, sino el autor de una reforma según el espíritu dórico de su patria, lo cual se podría poner en contacto con los términos *temptauit* y *nouitate* de Horacio (vv. 222-223).

Lo cierto es que el género gozó de cierta fama en el mundo griego hasta el siglo II a.C. En Roma no sabemos si se representaba, ni siquiera si se conocía. Es sabido que todo lo griego fue perfectamente asimilado por los romanos: había mucha población griega en la Urbe; el pueblo romano entendía y hablaba algo de griego; a veces se representaban obras en griego. Pudiera ser, por tanto, que estos dramas satíricos se representaran en la Roma de Horacio[113]. Pero no sabemos

[110] Cf. A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, 2ª ed. rev. by T.B.L. Webster, Oxford, 1962, p. 66.

[111] *Ibid.*

[112] Arist., *Poet.* 4,1449a 20.

[113] Cf. T.P. Wiseman, "Satyrs in Rome? The Background to Horace's *Ars poetica*", *JRS* LXXVIII (1988), pp. 1-13.

nada con certeza. Únicamente tenemos datos más o menos concluyentes: los sátiros eran familiares en poesía, pintura y escultura, y Horacio y Virgilio hablan de sátiros bailando[114]; parece que Sila escribió *satyricas comoedias*[115], aunque pudieron ser farsas atelanas; Porfirión[116] dice que Pomponio escribió piezas satíricas tituladas *Atalante, Sísifo* y *Ariadna*, pero ¿fueron dramas satíricos u obras mitológicas burlescas?; Horacio mismo dice que los poetas romanos no dejaron ningún género griego sin cultivar (v. 285); finalmente, Vitrubio dice que en el teatro romano hay tres tipos de decorados: trágico, cómico y satírico, este último adornado de árboles, cuevas, montañas y otros detalles rurales[117].

Todos estos datos, pues, pueden hacer pensar que en Roma se conocían y se representaban estos dramas satíricos, ya en latín[118].

El punto en el que más insiste Horacio es en el de su estilo. Sería un género de estilo medio, con la solemnidad de la tragedia y las burlas y chanzas de la comedia. En él caben diversos artificios –metáforas, juego de palabras, etc.–, pero deben evitarse por igual los dos extremos: la solemnidad excesiva y el lenguaje demasiado vulgar y chabacano. El resultado debe ser un estilo medio de gran fluidez y naturalidad; una obra cuyo estilo haga pensar –dice Horacio en tono jocoso (vv. 240-242)– a quien intente escribirlo que se trata de un género fácil y sencillo, pero que, una vez puesto a ello, compruebe las dificultades de esa falsa sencillez. La naturalidad de este estilo está reforzada por el metro que emplea, el trímetro yámbico, que se adapta bien al diálogo y al ritmo de la conversación cotidiana, siempre que se evite la introducción de pies espondaicos (vv. 250-253). Se trata, en suma, de una manifestación más por parte de Horacio de la importancia del principio del *decorum* como eje principal de toda creación literaria[119].

7.2.3. Los personajes

En dos pasajes de la *Epístola* se ocupa Horacio de los personajes de la obra teatral; en el primero (vv. 106-124) trata la adecuación que

---

114 Verg., *Ecl.* 5.73; Hor., *Epist.* 2.2.125.

115 Athen. 6.261C.

116 *Ad Artem poeticam* 221.

117 Vitrub. 5.6.9: "Las clases de escenas son tres: una que se llama trágica; otra, cómica; y la tercera, satírica. Sus decoraciones son diversas entre sí y de distinto orden... y finalmente las satíricas se adornan con árboles, grutas, montes... campestres, imitando paisajes"; cf. también 7.5.2.

118 Cf. N. Rudd, *op. cit.*, pp. 30-32.

119 Cf. C. Bobes *et alii, op. cit.*, p. 188.

ha de haber entre el personaje y su lenguaje; en el segundo (154-178) aborda de lleno los caracteres de los personajes.

En efecto, en el primer pasaje afirma que el estilo debe adaptarse a los caracteres de los personajes (*decorum*); si no se hace así –dice Horacio– tanto el público entendido como el inculto estallará en carcajadas. Si se trata de un dios, debe hablar de forma solemne y tranquila; si es un héroe, hablará de manera agitada; un anciano lo hará con sensatez; el joven con vehemencia; la matrona con carácter autoritario; la nodriza con palabras cariñosas; el mercader con soltura; el campesino rudamente; el extranjero, dependiendo de su país de origen, tendrá también distinto acento.

A fin, pues, de ejemplificar este principio, ya definido por la escuela peripatética, nos ofrece Horacio una lista, con modelos paradigmáticos, de caracteres habituales en la tragedia, desde griegos y bárbaros hasta viejos y jóvenes, pretendiendo con esta enumeración afirmar que a cada "tipo" le pertenece un tono y un estilo propios. Se ciñe, por una parte, a la tradición retórica que se interesaba por el "decoro" de los *mores* o "caracteres" de los personajes según su edad, sexo, condición social, etc., y, por otra, a la tradición poética, de ascendencia aristotélica, que establecía una reflexión más abstracta sobre la integración del personaje en la obra trágica y sobre su verosimilitud poética en general[120].

A la hora de crear un personaje y su carácter, el poeta tiene la doble posibilidad de respetar los modelos establecidos por la tradición o inventar caracteres nuevos (vv. 119-127). En cualquiera de los dos casos, se han de respetar las normas de la adecuación y la uniformidad, dos de las cuatro que Aristóteles cita cuando se ocupa de la creación de los personajes: bondad, adecuación, verosimilitud y uniformidad[121]. Los personajes conocidos por la tradición deberán presentar un carácter "adecuado", que concuerde con el que la tradición los ha presentado siempre: Aquiles será activo, colérico, implacable, cruel, ajeno a las leyes y amigo de acudir a las armas; Medea, fiera e invencible; Ino, digna de lástima; Ixión, pérfido; Io, errante; Orestes, triste. Pero además de la adecuación, se debe observar la norma de la uniformidad, de la coherencia: si creamos un personaje nuevo, su carácter debe ser uniforme a lo largo de toda la obra. Y ambos, los personajes tradicionales o nuevos, aunque Horacio no lo dice claramente, deben presentar un carácter verosímil

120 Cf. C.O. Brink, *op. cit.*, p. 99; C. Bobes *et alii, op. cit.*, p. 186.

121 Cf. Arist., *Poet.* 15.1453b.

y bien adaptado a la acción en la que aparezcan. Si no se hace así, no se conseguirá la tan ansiada "coherencia" de la obra.

En el segundo de los pasajes que mencionábamos (vv. 154-178) se ocupa de nuevo Horacio de los caracteres de los personajes, pero ahora parece seguir los preceptos retóricos de los tratados de *mores*, habituales en la escuela peripatética[122], que fijaban los distintos comportamientos atendiendo a la edad de los personajes. Horacio se fija, concretamente, en el carácter del niño que apenas sabe hablar ni caminar, que gusta del juego, de temperamento cambiante, capaz de enfadarse y contentarse en un minuto; en el del joven, amante del deporte, del vicio, perezoso, gastoso, altivo, ambicioso e interesado por el sexo; en el de la persona madura, que lo que busca ya son riquezas y posición social; y en el del viejo, el que mejor caracteriza Horacio: avaro, lento y sin fuerzas, esperanzado, malhumorado, amigo del lema "todo tiempo pasado fue mejor", crítico con los jóvenes.

Se trata, en efecto, como afirma C. Bobes, de un pasaje que, aun ciñéndose a los atributos fijados en los tratados retóricos, resulta de gran vivacidad y calidad literaria. No se trata más que de insistir en la entidad arquetípica del carácter que cada personaje debe presentar y en la idea de que la creación de tal carácter debe regirse por el principio del "decoro" poético[123].

7.2.4. Reglas teatrales

Entre los versos 179-201 habla Horacio de una serie de reglas, cinco en concreto, que el dramaturgo debe observar a la hora de hacer su obra. Las expondremos brevemente, pues también Horacio es breve al respecto.

En primer lugar, cuando habla sobre las partes del drama que hay que llevar a escena y sobre las que conviene relegar a los bastidores o, simplemente, ser narradas por la voz de ciertos personajes (men-

---

122 Basta con recordar la obra de Teofrasto titulada precisamente *Los carateres*. Este famoso pasaje de las edades del hombre estaba ya en Arist., *Rhet.* 2.12-14 1388b-90b. Aquí estudia Aristóteles los modos de ser en relación con las emociones, estados, edades y dones de la fortuna, introduciendo consejos que el orador debe tener en cuenta para comprender el comportamiento de las personas, como la edad y los bienes que dependen de la suerte. Se estudian, así, las características de los jóvenes (2.12), las personas mayores (2.13) y los hombres maduros, que se muestran como un carácter intermedio de los otros dos (2.14), en tres capítulos que componen un precioso análisis psicológico que aún sigue teniendo validez.

123 Cf. C. Bobe *et alii, op. cit.*, p. 187.

sajeros, el coro, etc.), establece como primera regla la de evitar en la representación escenas sangrientas o demasiado maravillosas, como ya Aristóteles aconsejaba[124], pues provocaría en los espectadores la repulsa o la incredulidad e inverosimilitud. Naturalmente que muchas de estas escenas no se representarían por las propias limitaciones de la técnica teatral del momento, aunque Aristóteles y Horacio no se refieran a esta causa (cf. vv. 114-127).

La segunda regla (vv. 189-190) consiste en la división de la obra teatral en cinco actos. Se trata de una norma que debe haber surgido ya en época helenística, posiblemente en la escuela de Teofrasto[125], pues no cuadra con la práctica de la tragedia clásica. Ya Aristóteles hablaba de una cuádruple división de la tragedia: prólogo, episodio, éxodo y canto coral[126], pero el número de episodios no estaba fijado. En la Comedia Antigua no hay tampoco rastro de división en actos. Quizás en la Comedia Nueva, a juzgar por el *Díscolo* de Menandro, sí hubo divisiones en actos. No obstante, ni las obras de Plauto ni las de Terencio muestran signos de haber sido divididas en actos.

La tercera regla (vv. 191-192) se ocupa del recurso del *deus ex machina*, que Aristóteles había condenado[127]. Horacio admite su uso en casos en los que el desenlace exija la intervención divina.

La cuarta regla (v. 192) restringe el número de actores en escena y hablando a la vez a tres. El cuarto actor, si lo hay, debe permanecer callado, ser una *muta persona*. En cuanto a los actores, parece que Tespis

---

124 Cf. Arist., *Poet.* 14.1453b 1-11: "Es posible que el temor y la compasión resulten por efecto del espectáculo, pero también pueden resultar del entramado mismo de los hechos, lo cual es, sin duda, preferible y propio de un poeta mejor. La obra debe estar compuesta de tal modo que, aun sin verlos, el que escucha el relato de los hechos se estremezca y sienta compasión por lo que ocurre, que es la sensación que experimenta el que escucha el relato del destino de Edipo. En cambió, conseguir tal efecto sólo por medio del espectáculo es menos artístico y exige recursos materiales. Pero quienes pretenden suscitar, con el simple espectáculo, no el temor, sino lo monstruoso, nada tienen que ver con la tragedia, porque con la tragedia no se debe buscar alcanzar cualquier tipo de placer, sino sólo el que le es propio. Y puesto que el poeta debe procurar, a través de la imitación, el placer que suscitan el temor y la compasión, está claro que este efecto debe conseguirse por medio de la acción misma".

125 Cf. T.B.L. Webster, *Studies in Menander*, Manchester, 1960, pp. 181 ss.; C.O. Brink, *op. cit.*, p. 114.

126 Cf. Arist., *Poet.* cap. 12.

127 Cf. Arist., *Poet.* 15.1454b 2: "Es evidente, también, que el desenlace de la obra debe resultar de la pieza misma... sólo debe emplearse una intervención extraña para aquello que cae fuera del drama, ya se trate de hechos ocurridos antes y que por tanto el hombre no puede conocer, ya de aquellos que sucederán después, y que por ello exigen ser preanunciados y predichos, que sólo a los dioses concedemos la facultad de verlo todo".

creó el primero, Esquilo el segundo y Sófocles el tercero. La Comedia Antigua, sin embargo, admitía a veces un cuarto actor y quizás también la Nueva. Plauto y Terencio actuaron de forma mucho más libre[128].

La quinta y última regla (vv. 193-201) es la que prescribe el papel del coro. Éste debe ser considerado como un actor e intervenir, por tanto, en la acción. Horacio tiene a este respecto la misma opinión que Aristóteles[129], que ya criticaba los "interludios" (ἐμβόλιμα), en los que el coro interrumpía la acción cantando sin que sus palabras tuvieran conexión alguna con el resto de la obra. Por otra parte, el juicio moral sobre el coro, en el sentido de que anime a los buenos, alabe la frugalidad, la justicia y la paz, y ruegue a los dioses por la buena fortuna de los desgraciados, es también aristotélico.

7.2.5. *La música*

La obra dramática tiene que ir acompañada de música. En los vv. 202-219 de la *Epístola* cuenta Horacio que, primitivamente, la flauta no estaba rodeada de latón ni era émula de la trompeta, como en sus días, sino delgada, simple y con pocos agujeros; y, además, estaba al servicio del coro. La audiencia en el teatro era escasa, pero honesta y respetuosa. Pero, cuando Roma comenzó a extenderse con las victorias y la degradación moral se adueñó de ella, la versificación y los cantos comenzaron a indisciplinarse. A ello cooperó la mezcla de las distintas clases sociales en el teatro. El flautista añadió movimiento y boato; comenzó a alardear de sus cualidades. Se complicó el son de la lira y el lenguaje afectado acabó en una oscuridad oracular.

Éstos son los datos que nos ofrece Horacio. Para la mayoría de ellos se pueden encontrar paralelos en Platón y en Aristóteles[130]. Aunque los términos de la descripción están tomados de fuentes griegas, no parece que resultaran extraños al lector de la época de Horacio, pues, por ejemplo, en Pompeya se han encontrado flautas con los bordes de los agujeros rodeados por plata y Tito Livio[131] confirma que las repre-

---

[128] Cf. Cf. A.W. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, pp. 135-156; G.E. Duckworth, *The nature of Roman Comedy*, Princeton, 1952, pp. 95-98.

[129] Arist., *Poet.* 18.1456a 25-32: "El coro debe considerarse también como uno de los actores. Debe formar parte del conjunto e intervenir en la acción no como en Eurípides, sino como en Sófocles. En cuanto a los poetas posteriores, las partes corales están tan desvinculadas de la obra, que podrían pertenecer a cualquier tragedia. Por ello ahora se interpretan cantos intercalados, y fue también Agatón quien inició esta práctica...".

[130] Plat., *Leg.* 3.700c-e; Arist., *Pol.* 8.6.1341a 29ss. y 8.7.1341b 15.

[131] Liu. 7.2.13.

sentaciones teatrales de esta época eran ya más sofisticadas. Lo que Horacio ha hecho de nuevo es fusionar la tradición griega y la romana, aprovechándose de datos comunes a ambas. Horacio bosqueja un panorama tomado de Platón y Aristóteles, pero mezclando detalles griegos (*Delphis*, v. 219) y romanos (*Genius*, v. 210)[132]. Una mezcla ligeramente parecida de crítica musical griega, tradición romana y experiencia contemporánea fue presentada antes por Cicerón en *Las leyes*[133].

La idea que, realmente, subyace en el fondo de la reflexión de Horacio es la de que, al tiempo que los "antiguos valores patrios" se fueron perdiendo, la degeneración afectó a todos los niveles de la sociedad, incluido el teatro, que perdió su antigua sobriedad y fue degenerando poco a poco en la actual forma de teatro que se vive en Roma, ya criticado por Horacio en la epístola 2.1. ¿No tratará Horacio de conectar con la política augustea que propugnaba una vuelta a esas antiguas costumbres romanas?

7.2.6. *La versificación*

Horacio se ocupa también (vv. 251-274) del pie yámbico, el propio de la obra teatral. Se trata de un *pes citus* (v. 252), un pie rápido, formado por una sílaba breve más otra larga. En un principio, seis yambos puros habían dado lugar al trímetro yámbico (senario yámbico en la poesía latina); pero ya los primeros poetas que lo utilizaron en Grecia se permitieron licencias, admitiendo también, en lugar del yambo, un espondeo; la norma pasó pronto a la versificación dramática, que admitió en los puestos impares el espondeo (vv. 251-258).

Horacio hace una llamada a la primitiva pureza de la poesía griega, lo que le sirve para entrar en abierta polémica contra los poetas latinos arcaicos (Accio, Ennio) por permitirse la desmesurada licencia de introducir en todos los puestos del senario pies espondeos. Ello produjo la

132 Cf. N. Rudd, *op. cit.*, pp. 32-33.

133 Cic., *Leg.* 2.39: "Por lo cual aquel sapientísimo y clarividente varón de Grecia teme muchísimo este blando veneno y dice que es imposible cambiar las leyes musicales sin mudar al mismo tiempo las leyes del Estado. Yo, por mi parte, no creo que haya que tener tanto temor, pero tampoco hay que preterirlo. Antiguamente los versos de Livio y de Nevio se cantaban con una severidad graciosa, ahora para llamar la atención es preciso que se les acompañe con contorsiones del cuello y de los ojos al compás de las inflexiones de los acordes. La antigua Grecia ponía freno con severidad a estos cambios, previendo además que esta peste, insinuándose insensiblemente en los corazones de los ciudadanos, concluiría por destrozar apresuradamente ciudades enteras con malas artes y perversas instituciones; por lo cual aquella severa Lacedemonia suprimió las cuerdas de la lira que había añadido Timoteo a las siete tradicionales".

presencia de pesados y lentos senarios espondaicos, según dice Horacio, que para ejemplificar el efecto negativo de tales versos espondaicos se permite elaborar un hexámetro en espondeos, exceptuando, claro está, el quinto pie: *in scaenam missos cum magno pondere uersus* (v. 260). Denuncia, pues, Horacio que las características del verso enniano sean la fuerte presencia de espondeos en el senario y la casi desaparición de los yambos, crítica que ya había hecho patente la generación de los *poetae noui*, a pesar de la apasionada defensa que Cicerón hace del *pater Ennius*.

Con la polémica contra los *ueteres* entramos en la parte más viva y personal del *Ars*. Horacio, más que contra los poetas latinos arcaicos, polemizaba contra los poetas arcaizantes contemporáneos que continuaban admirando sin reservas la literatura antigua e incluso imitándola, sin darse cuenta de que los poemas del pasado pecaban claramente de desaliño (*immodulata*, v. 263). Pero tampoco se deja llevar por el arrebato, hasta el punto de proponer una excesiva meticulosidad o de manifestar una especial manía por la perfección. Según su norma moderadora (*aurea mediocritas*) heredada de Aristóteles, defiende un punto medio: hay que rechazar la negligencia poética, pero sin caer en la excesiva meticulosidad (vv. 263-268a). Por ello, el paso que da a continuación, una vez más, es la alabanza de los autores griegos y su propuesta como modelo a imitar (*exemplaria Graeca*, v. 268b). ¿Por qué Roma es más poderosa en sus conquistas mediante las armas que mediante las creaciones literarias? Porque ha practicado la *uirtus* militar, pero no el fatigoso *labor limae*. El gran defecto de los escritores latinos, abundantes, es verdad, pero incontrolados, es que nunca les gustó "corregir" sus escritos. Sólo con el neoterismo se comenzó a retener durante años el poema ya escrito antes de publicarlo. Se trataba de hacer sobre él continuas correcciones para volverlo perfecto (vv. 285-294)[134].

8. VOCACIÓN Y MISIÓN DEL POETA

A partir del verso 295 abandona Horacio la poética de la *poesis* y del *poema* y se centra en el *artifex*, esto es, en la persona misma del poeta. Se trata de la última parte de la *Epístola*; en ella se trazan las líneas fundamentales de la formación, de la instrucción y de los objetivos que persigue todo aquel que se dedica a escribir y se acaba, en

[134] F. Della Corte, *op. cit.*, pp. 76-77.

fin, esbozando el retrato del poeta ideal. Esta última parte corresponde, posiblemente, al capítulo que Neoptólemo de Paros dedicaba al ποιητής (*poeta*) y en ella se perciben ciertas influencias aristotélicas que, según Brink[135], deben provenir del tratado *De poetis* de Aristóteles, obra que no ha llegado hasta nosotros.

En esta segunda parte, en donde el poeta declara explícitamente que enseñará "la tarea y la misión del poeta" (v. 306), el tono de la epístola se vuelve más personal, más romano. Horacio despliega un rico abanico de conocimientos y experiencias personales, más abundantes que en las partes precedentes, trata la cuestión poética de forma más intimista y se acerca más al tono de las sátiras y de las otras epístolas, apareciendo, de nuevo, la ironía, el sarcasmo y el buen humor. Ahora Horacio se alza como maestro y preceptor de los poetas romanos. Su actuación queda esquematizada así por B. Segura[136]: da consejos, hace recomendaciones, exige perfección, critica la actitud romana frente a la poesía, se burla del poeta endiosado, ataca a los malos poetas.

8.1. Relación entre *ars/ingenium*

Horacio opone a *ars* –conjunto de técnicas y conocimientos susceptibles de ser aprendidos mediante el esfuerzo personal– otras dos palabras sinónimas entre sí, *ingenium* (v. 295) y *natura* (v. 408), entendidas ambas como cualidades innatas que la naturaleza otorga al poeta.

En efecto, discute el tradicional problema debatido por la retórica enseñada en las escuelas sobre la primacía del arte o del talento natural. La conclusión de Horacio es que, para ser un buen poeta, es necesario poseer por igual talento natural y técnica aprendida. Las cualidades naturales, si las hay, tienen que ser desarrolladas mediante el aprendizaje de normas y preceptos (vv. 408-411). Esta cuestión ya la había expuesto Horacio cuando se refería a los escultores que trabajaban junto a la escuela de Emilio (vv. 32 ss.) y cuando criticaba las teorías de la escuela de Demócrito (vv. 295-305). Efectivamente, según la teoría tradicionalmente atribuida a Demócrito, pensaba éste que sólo podía ser buen poeta aquél que tuviera cualidades innatas para ello. No había necesidad de desarrollar esas cualidades y, por ello, toda formación cultural que entrañara algo de técnica era despreciada y considerada como producto de una artificiosidad que sólo lograría arruinar la belleza

135 Cf. C.O. Brink, *op. cit.*, p. 138.
136 Cf. B. Segura Ramos, *art. cit.*, p. 118.

de la obra. El poeta, según Demócrito –y en este punto eleva Horacio la ironía a sus últimas consecuencias–, debe poseer un cierto grado de locura (*furor*), pues ésta aumenta el talento poético. Ciertamente, la doctrina de Demócrito veía en el poeta una especie de *furor sagrado*, pero Horacio lo transforma caricaturescamente en verdadera demencia[137]. Así pues, contra Demócrito y Platón, que consideraban la poesía como resultado de la inspiración, Horacio se sitúa en una posición intermedia, ecléctica, siguiendo a la escuela peripatética, que veía en la buena poesía el resultado de la *natura* (φύσις) y el *ars* (τέχνη)[138]. Neoptólemos de Paros parece defender ideas semejantes[139].

8.2. La formación del poeta

El buen poeta, expone Horacio (vv. 309-322), debe poseer una completa formación filosófica, tal como los poetas griegos, que en eso eran bien diferentes de los romanos. Aquí retoma las tesis de Aristóteles contra Platón, que quería erradicar a los poetas del Estado. Aristóteles, en cambio, reconocía la dignidad de los poetas como creadores y no como historiadores, pues lo que buscaban no era la verdad, sino lo verosímil y lo posible. Por eso, dice Aristóteles, la poesía es más filosófica y elevada que la historia, "pues la poesía canta más bien lo universal, y en cambio la historia lo particular"[140]. Pero, como Horacio no debía leer directamente la *Poética* de Aristóteles, sino algún otro tratado peripatético, al definir el procedimiento filosófico a seguir lo pasa por el tamiz del estoicismo, restringiendo el problema sólo al ámbito de la moral: la sabiduría que invoca es la práctica de la virtud. No se puede escribir bien si no se vive también bien, esto es, rectamente. Frente a aquellos que daban tanta importancia a la palabra (*uerba*), Horacio insiste en la primacía de los argumentos (*res*), que deben estar penetrados de sabiduría filosófica (vv. 317-322). Leyendo las *Socraticae chartae* (v. 310), es decir, los escritos de la escuela socrática (Platón, Jenofonte e, incluso, Panecio, el estoico) se aprenden los deberes respecto a la patria, los amigos, la familia o los huéspedes (vv. 312-316). Si la poesía es *mímesis* de la vida, hay que decidir qué género de vida proponer

[137] Cf. Cic., *Diu.* 1.80 (fr. 17 Diels): "Afirma Demócrito que ningún poeta puede ser importante sin estar loco; lo mismo dice Platón"; cf. también *De orat.* 2.194.

[138] Cf. P. Grimal, *Essai sur l'Art poétique d'Horace*, Paris, 1968, pp. 214-215.

[139] Cf. C.O. Brink, *op. cit.*, p. 55; cf. también Quint., *Inst.* 2.19: *naturane plus ad eloquentiam conferat an doctrina;* Cic., *Arch.* 15.

[140] Cf. Arist., *Poet.* 9.1451b.

como modelo; y en esto las enseñanzas socráticas son decisivas, pues repudian la inmoralidad y la ilegalidad, proponiendo, en cambio, las buenas costumbres. Horacio retorna así a los preceptos paternos.

La objeción que se puede hacer a estos planteamientos es que el moralismo engendra fastidio y aburrimiento. Pero Horacio se apresura a decir que, si se priva de contenido moral a los versos, no quedan más que *nugae canorae* (v. 322), sonoras bagatelas poéticas: la eufonía del verso es inútil oropel si no va acompañada de un profundo contenido moral[141].

Horacio, contraponiendo de nuevo el buen sentido de los Griegos frente a la irreflexión de los romanos, recalca la importancia que los primeros supieron dar al *ingenium* y al *ars* (*ore rotundo loqui*, vv. 323-324). El reproche que Horacio hace, para que se enmiende, es que, en el plano de la educación, los romanos sólo se interesan por los aspectos prácticos y materialistas de la vida, prefiriendo, por ejemplo, la aritmética a la poesía y la filosofía. Todo ello no es sino consecuencia de que para los griegos lo primero era el amor por la gloria; en cambio, los romanos anteponían el dinero a todo lo demás (323-332).

Los poetas griegos –por ello Horacio los propone como modelos– supieron maridar perfectamente poesía y filosofía, placer estético y contenidos morales. Ésa es la auténtica poesía; ésas son las verdaderas metas que debe proponerse el poeta: enseñar y deleitar.

8.3. El objetivo de la poesía

En los versos 333-346 presenta Horacio los objetivos que el buen poeta se propone alcanzar: la enseñanza, el deleite o el doble efecto que reúna ambos fines. Se trata de los fines que la retórica designa con los tecnicismos *docere-delectare*, pero que en Horacio aparece tratado de una doble manera, mediante los verbos *prodesse-delectare* (v. 333) y mediante los adjetivos *utile-dulce* (v. 343). La consecución de este doble objetivo por parte del poeta estaba ya presente en uno de los fragmentos de Neoptólemo de Paros: "para cumplir su función, el poeta debe entretener el espíritu del oyente y ser asimismo útil y enseñar"[142]. El utilitarismo, designado por Neoptólemo con el verbo χρησιμολογεῖν y que equivale al *prodesse* horaciano; el lúdico deleite o *delectare*, que se corresponde con lo que Neoptólemo llama ψυχαγωγία; o el provecho

[141] Cf. F. Della Corte, *op. cit.*, p. 78.
[142] Cf. C.O. Brink, *op. cit.*, p. 120, n.1.

agradable (*iucunda et idonea,* v. 334): éstos son los tres fines que el poeta persigue[143].

Estos aspectos tuvieron gran importancia en las teorías literarias de la Antigüedad. Existía, en efecto, una preferencia por el utilitarismo moral y cívico de la obra literaria que no excluía, generalmente, el reconocimiento en ella de ciertas dosis de deleite. Habría que exceptuar la posición de Platón que, aun reconociendo por vía negativa el carácter hedonista de las obras literarias, se decantó únicamente por la finalidad didáctico-moral de las mismas, introduciendo así una corriente de fuerte rechazo hacia los efectos placenteros del arte literario, que dará su fruto en la posterior teoría de la Edad Media, Barroco y Neoclasicismo[144]. La utilidad no es, con todo, característica fundamental de la poesía, como puede verse en Aristóteles cuando habla de la literatura en general y de la tragedia en particular. Tampoco es fundamental el objetivo de causar placer[145]. Aristóteles parece concebir el efecto placentero del arte literario más como deleite noético y moral que como simple hedonismo lúdico de carácter formal[146]. Son, en cambio, la escuela peripatética y la poética alejandrina las que defienden la combinación de estas dos tendencias, como veíamos en el citado fragmento de Neoptólemo.

Ahora bien, a la utilidad y el deleite de la obra deben sumarse necesariamente otras dos cualidades indispensables: la concisión (*breuis,* v. 335) y la verosimilitud (*proxima ueris,* v. 338). Tal como apuntaba ya Horacio cuando criticó la tendencia de los poetas cíclicos a las extensas digresiones y pronunció el elogio de la concisión de Homero (vv. 140 ss.), vuelve de nuevo a tocar en este punto la *breuitas in rebus,* considerándola esencial si queremos que el lector asimile fácil y rápidamente las enseñanzas contenidas en el poema. Igualmente, el poeta que, inventando nuevos temas, sólo busca deleitar a sus oyentes, no debe permitirse exageraciones desmedidas, pues hay que poner siempre cuidado en que lo que se cuente sea, al menos, verosímil, como ya aconsejaba Aristóteles[147].

En fin, la finalidad que todo poeta debe perseguir es triple: debe atender a que su obra sea moral y cívicamente provechosa; desde el punto de vista estético, debe ser también agradable y producir placer

143 Cf. C.O. Brink, *op. cit.,* pp. 128-129; para los fragmentos citados, Neoptólemo nº 10, *De poem.* V, col. XIII, *apud* Brink.

144 Cf. C. Bobes *et alii, op. cit.,* p. 192.

145 Cf. Arist., *Poet.* 4. 1448b-1449a; y caps. 13 y 14.

146 Cf. C. Bobes *et alii, op. cit.,* p. 193.

147 Cf. Arist., *Poet.* 14.1454a.

al lector u oyente; y en el plano retórico, debe procurarse la concisión y la verosimilitud.

8.4. El poeta ideal

Respecto al retrato del poeta perfecto, Horacio prefiere proceder en negativo y decir cómo no debe ser el poeta: no debe tener defectos, no debe ser mediocre, no debe pensar sólo en la versificación, sino preocuparse también del contenido moral y, sobre todo, es necesario que al talento natural una el estudio.

Dentro de estos consejos negativos, aborda primero las faltas en las que puede incurrir el poeta y que convierten su obra en desagradable para el público. Parece que también Neoptólemo había considerado que existían "faltas" propias del poeta y que no se confundían con las que dependían del tema o de la expresión[148]. No obstante, la cita de Neoptólemo no nos muestra nada más. Se puede pensar que estas faltas eran las que Horacio enumera entre los versos 347-390[149]. Entre estas faltas, unas son veniales, otras son imperdonables.

En efecto, hay ciertos errores que el poeta puede cometer y con los que hay que ser indulgente. Igual que el mejor citaredo puede confundirse alguna vez en una nota o igual que el mejor arquero puede errar alguna vez su disparo, así también el mejor poeta puede cometer algún descuido en su obra y no por ello hemos de criticar ni censurar el conjunto del poema. Sólo son dignos de reproche aquellos que, aun estando avisados de sus errores, reinciden en ellos, porque no ponen atención en subsanarlos. Es lo que le ocurre a Quérilo, un mal poeta en cuya obra hay muchos más errores y faltas que aciertos (vv. 347-360).

La idea general de Horacio es que la perfección absoluta de la obra es imposible, habida cuenta de la naturaleza imperfecta del hombre (v. 353). Y se comprende por qué Neoptólemo podía distinguir entre faltas inherentes a la obra y otras que son de exclusiva responsabilidad del poeta, pues nos movemos en la hipótesis de que la sensibilidad del poeta y su habilidad técnica le han permitido concebir –primero abstractamente, para darle posterior realización concreta– una obra bella. No faltará algún momento en el que el poeta desfallezca y cometa un error: por perfecta que pueda ser la elección del tema, por pulido que pueda ser el estilo del poeta, siempre hay algún momento en el que

[148] Cf. C.O. Brink, *op. cit.*, p. 55 y los textos de Neoptólemo, Col. XII.1.17 ss.
[149] Cf. P. Grimal, *op. cit.*, p. 220.

hasta "el buen Homero se adormece" (v. 359). Más parece, como dice P. Grimal[150], una confesión de poeta que una crítica literaria[151].

La idea de perfección –esta perfección que reside en el *decorum*– es ilustrada por Horacio mediante el famosísimo símil *ut pictura poesis* (361-365). La poesía es como la pintura. Un poema determinado, igual que un cuadro, puede darnos la impresión de ser una obra atractiva, por el tacto o el tino con el que está realizado, pero, si lo examinamos a la luz del día, no tardaremos en desechar esta impresión favorable. Y es que hay en poesía, como en pintura, un *decorum* de impresión, que provoca momentáneamente una inmediata aceptación de la obra, pero no duradera. Esta habilidad del poeta, capaz de atraer y cautivar por un instante, pero no de retener, es condenada por Horacio. Se trata, en efecto, de una falta que atañe exclusivamente al poeta, pues el error está en la forma como ha realizado su obra, es decir, se trata de un defecto de sensibilidad. Un autor, por tanto, puede, si posee talento y dones naturales, dar la impresión de haber creado una obra digna, medianamente correcta y bella, pero el *decorum* propio del poeta no reside en esta "digna mediocridad", sino en la ejecución de una obra que desafíe el tiempo: *exegi monumentum aere perennius*, "he concluido un monumento más duradero que el bronce"[152], había dicho Horacio unos diez años antes. En efecto, el paso de los años desvela qué obra era perfecta y, por ello, duradera; la que no pasa la prueba de los años es porque su belleza era sólo momentánea y efímera.

Desde hace tiempo se ha señalado que Cicerón formuló una observación similar en su obra *Sobre el orador*[153]: si un orador –dice Cicerón– está ronco, ello no impedirá que pronuncie su discurso y que trate la causa como si estuviera en plenas facultades; pero si un gran actor como Esopo no tiene su voz habitual, el público le silbará. En el arte en el que sólo se busca el placer auditivo –concluye Cicerón– se tendrá en cuenta todo lo que pueda disminuir ese placer. Pero este pa-

150 Cf. P. Grimal, *op. cit.*, p. 221.

151 No obstante, Horacio puede estar haciéndose eco de las críticas de la escuela alejandrina de Zoilo –a quien llamaban "el azote de Homero"–, que descubría en la obra del gran poeta épico un enorme número de errores. Estas afirmaciones provenían principalmente del desconocimiento científico de la lengua homérica. La imagen de que era el sueño el causante de estos supuestos deslices ya aparece en algunos autores que conectaban la misma imagen a otros escritores: Cicerón, *apud* Plut., *Cic.* 24, justificaba así los errores de Demóstenes; y Quintiliano, *Inst.* 10.1.24 refiere las dos justificaciones, la de Cicerón respecto a Demóstenes y la de Horacio respecto a Homero.

152 Hor., *Carm.* 3.30.1.

153 Cf. Cic., *De orat.* 1.259.

saje de Cicerón responde, en realidad, a una observación, exactamente la contraria, presentada por Antonio: si un buen actor de comedias está mal un día, el público dirá sólo que está indispuesto y que mañana volverá a dar muestras de su talento habitual; pero si un orador se muestra torpe, rápidamente se le tachará de necio[154]. Pues bien, todo el desarrollo de Horacio sobre el *decorum* está contenido en esta doble observación. A un buen poeta, como a un buen comediante, se le podrá perdonar una torpeza involuntaria; pero si un comediante, sabiendo que no está a la altura de lo que los espectadores esperan de él, insiste en salir a escena, merecerá ser silbado, por no respetar lo que se debe a sí mismo y a sus espectadores. De igual forma, el poeta que publica malos versos, que no ha sabido o no ha querido reconocer sus limitaciones como tal, merece todo tipo de críticas y es indigno de la benevolencia de los críticos (vv. 366-390). Un verso descompasado de vez en cuando, aislado dentro de una gran obra de una bella ejecución, es perdonable, igual que si un día Roscio realiza una mala actuación; se le puede perdonar a Homero, pero no a Quérilo, en cuya obra los errores son frecuentes[155].

Pero si el poeta perfecto, ideal, debe intentar el perfeccionamiento de la obra mediante el ejercicio continuo y el sometimiento de sus versos a constantes correcciones (vv. 379-390), a la necesaria operación del *labor limae*, deberá, igualmente, dar la obra al crítico, pero al honesto, no al interesado (419-452). En efecto, si un poeta tiene dinero o está en su mano el poder otorgar privilegios, no deberá entregar nunca su obra a un crítico que espere conseguir de él alguna prerrogativa, pues tal crítico siempre dirá que los versos de este poeta rico son perfectos, aunque realmente no lo sean. Y acude Horacio al símil del pregonero: igual que éste tiene que hacer propaganda de lo que vende, así también el dinero del poeta rico atrae a una camarilla de aduladores que con sus continuas alabanzas arruinan el gusto del poeta. Este tipo de adulador, en efecto, era conocido por los escritores y filósofos de la Antigüedad[156]. Antes al contrario, el poeta deberá confiar su obra a un crítico honesto que le confiese si, en realidad, los versos tienen o no calidad literaria y que, a la vez, dé muestras de su sinceridad señalándole los detalles que

[154] Cf. Cic., *De orat.* 1.122-25.

[155] Cf. P. Grimal, *op. cit.*, pp. 223-224.

[156] Cf. Teofrat., *Caract.* 2 ("De la adulación"). La Comedia nueva representaba, igualmente, al adulador en escena, cf. T.B.L. Webster, *Studies in Menander*, Manchester, 1960, pp. 67 ss. También Persio (1.44-62) se burla de los estúpidos que hacen versos y se dejan seducir por los halagos de los aduladores interesados.

necesitan ser corregidos. El prototipo de crítico honesto es, a juicio de Horacio, Quintilio Varo, poeta, crítico y amigo de Virgilio y Horacio. Este crítico honesto se convertirá en un Aristarco que no temerá en criticar, pero de forma positiva, para que se corrijan, los versos flojos o descompasados, que se atreverá, incluso, a hacer correcciones y a tachar con su pluma lo que no merezca ser publicado (vv. 434-452).

En definitiva, Horacio se muestra partidario del proceso creador consciente y reflexivo, que someta la obra a largos períodos de maduración, idea, por otra parte, también común en la poética alejandrina y neotérica. Esto no significa que Horacio desdeñe el talento y las dotes naturales, sino que, al exponer estos preceptos sobre poética, igual que procedió en el ejercicio de su oficio como poeta lírico, pone el énfasis en la necesidad de una elaboración esmerada para conseguir la perfección de la obra literaria. Todo ello concuerda con la línea de prudencia y equilibrio presente en toda la *Epístola* y con la orientación didáctica de la misma, al servicio de la política augustea.

9. PERVIVENCIA DEL *ARTE POÉTICA*

A diferencia de la *Poética* de Aristóteles y, según parece, del tratado de Neoptólemo, escritos en prosa, en la *Epístola a los Pisones* es un poeta quien expresa, de forma poética, sus opiniones sobre la poesía.

Ya en los siglos inmediatamente posteriores a su publicación y, sobre todo, en la Edad Media lo que se conoce de Horacio no es su lírica, sino el *Orazio satiro* del que habló Dante en la *Divina Comedia*[157]. Fue la carga moral de sus *sermones* (sátiras y epístolas) lo que atrajo a los hombres medievales; a la vez, dada la gran cantidad de "máximas" que estas obras contienen, los florilegios de la época abundan en citas suyas. Durante este período sólo se lee la poesía hexamétrica de Horacio[158]. El *Arte Poética* era texto de obligada lectura en los centros escolares[159], pues se le consideraba un manual de poética, un tratado

157 Dante, *Divina Comedia*, Infierno 4.88.

158 Cf. M.B. Quint, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Horaz-Rezeption*, Frankfurt am Main, 1988; T. González Rolán, "Horacio en el Medievo hispano", en D. Estefanía (ed.), *Horacio, el poeta y el hombre*, Madrid-Univ. Santiago, 1994, pp. 141-161.

159 Cf. E.R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, 1989 (= 1948), I, p. 80.

didáctico de teoría literaria. De hecho, las numerosas *artes versificandi* que surgen para la formación gramatical y retórica de los alumnos están inspiradas en mayor o menor medida en el *Ars* horaciana. En esta línea encontramos durante los siglos XII y XIII tratados como los de M. de Vendôme, G. de Melkeley, J. de Garland o E. de Bremen, destacando entre todos ellos la *Poetria Nova* del inglés Geoffrey de Vinsauf[160], repleta de ecos horacianos.

Es en el Renacimiento cuando se recupera su obra lírica, cuando humanistas italianos, como Landino y Poliziano, y españoles como Garcilaso y Fray Luis lo imitan con auténtica devoción. Las *Odas* son fuente de inspiración de poetas tan importantes como Bernardo Tasso, Ronsard o Ben Jonson. Pero este resurgir de la lírica horaciana no hace que se pierda el interés por los preceptos literarios del *Arte Poética*, que es objeto de numerosas ediciones y comentarios por parte de los humanistas más reputados de toda Europa[161]. En efecto, contamos con ediciones del *Ars* comentadas por Landino, A. Mancinelli o Badio Ascensio, y esta obra horaciana, junto con la *Poética* y *Retórica* de Aristóteles y el *De sublime* de Ps.-Longino, está en la base de las nuevas teorías poéticas renacentistas como las de F. Robortello, Pontano, Julio César Escalígero o Daniel Hensius[162].

Durante el siglo XVIII, con el Neoclasicismo, dominado por los principios de orden, corrección, buen gusto, dominio de la emoción, y encaminado a deleitar e instruir al hombre como ser social, el *Arte Poética* de Horacio –es natural– interesa mucho más que su lírica[163]. Al mismo tiempo su preceptiva literaria, aliada con la de Aristóteles, había sentado las bases para la poética moderna. La propia *Arte poética* de Nicolás Boilau-Déspreaux, el testimonio más explícito del Neoclasicismo francés, imita claramente la del poeta de Venusia tanto en el título como en los contenidos. En Portugal, por centrarnos en el país vecino, contamos con la traducción y comentarios que realiza Pedro José da Fonseca en 1790, cuyos méritos principales fueron revelar los preceptos

[160] Cf. E. Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Genève, 1982 (=Paris, 1924).

[161] Sobre la estimación del *Ars poetica* de Horacio en el Renacimiento y en el Siglo de Oro, son fundamentales las obras de A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna. I. La tópica horaciana en Europa*, Madrid, 1977; *II. Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, 1980.

[162] Cf. M.J. Vega Ramos, *El secreto artificio: 'qualitas sonorum', maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, 1992; *La formación de la teoría de la comedia: Francisco Robortello*, Cáceres, 1997.

[163] Cf. M.R. Lida, *La Tradición Clásica en España*, Barcelona, 1975, p. 261.

horacianos al público portugués y compendiar el *corpus* doctrinario de la normativa literaria neoclásica[164].

Al Romanticismo del siglo XIX no le interesa, por lo general, la poesía de las *Odas* y reniega de las normas literarias clasicistas expuestas en el *Arte Poética*, rompiendo, así, con la tónica general de los siglos anteriores, en los que se fijó el punto de mira en los valores del Humanismo clásico en ella compendiados y en el espesor moral de sus enunciados.

En el siglo XX, caracterizado por el realce de la "poesía pura" y de la "literatura como vida", se tiende a dejar de ver en la *Epístola a los Pisones* un tratado de teoría poética y se prefiere redescubrir y revalorizar, tras el desprecio sufrido durante el Romanticismo, su dimensión más propiamente artística. Actualmente, en efecto, no es que se desprecie su función histórico-literaria; al contrario, por una parte, se la reconoce como punto de llegada en el que confluyen los preceptos y las tendencias que dominaron durante algunos siglos en la literatura griega y romana de la Antigüedad y, por otra, como punto de partida del que, en gran medida, derivan los preceptos y tendencias que han dominado durante algunos siglos de literatura europea, desde el Renacimiento al Romanticismo. Pero la tendencia actual se encamina más al aprovechamiento de la *praxis* poética que al de los elementos teóricos. Se mira más el *Arte poética* como la "ejemplificación" de la poética horaciana; se estudian las modalidades con que Horacio traduce su idea del arte en la práctica de la ejecución[165].

9.1. Traducciones y comentarios en España

En España, se conoció, se tradujo y se estudió desde fechas muy tempranas[166].

Durante el siglo XVI, en el período comprendido desde los años 1558 al 1591 salen a la luz las dos versiones que Francisco Sánchez de las Brozas, El Brocense, realizó de su comentario al *Ars poetica*, la primera titulada *De auctoribus interpretandis siue de exercitatione*

[164] Cf. E.M. Rocha da Oliveira, "A *Arte poética* de Horácio por Pedro José da Fonseca", *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 2 (2000), pp. 155-183.

[165] Cf. M. Beck, *op. cit.*, pp. 242-243.

[166] Sobre la recepción de Horacio en España seguimos fundamentalmente la obra de Marcelino Menéndez Pelayo, *Horacio en España*, Madrid, 1885, los dos tomos reunidos en *Obras completas. Bibliografía hispano-latina clásica*, VI, Santander, 1951.

(1558, 1569, 1573, 1581) y la segunda, *In artem poeticam Horatii annotationes* (1591)[167]. Por su parte, Francisco Pacheco (el sobrino) cita en su *Arte de la pintura* estos versos, por él traducidos, de la *Epístola a los Pisones* (vv. 180-182):

"Las cosas percebidas
por los oídos, mueven lentamente
pero siendo ofrecidas
a los fieles ojos, luego siente
más poderoso efeto
para moverse, el ánimo quïeto".

Sedano publicó en el *Parnaso Español* sendos fragmentos traducidos por Antonio Ortiz Melgarejo, conocido como Fidelio, y por un autor anónimo; ambos ensayos de traducción merecieron luego severa crítica por parte de Iriarte en el diálogo *Donde las dan las toman*[168].

En 1592 aparece en Lisboa una traducción española del *Arte poética* debida a Luis Zapata[169], calificada por Menéndez Pelayo así: "Trabajada asimismo *inuita Minerva*, en estilo pedestre y malísimos versos..."[170]. También la tradujo, mucho mejor, Vicente Espinel, si bien, Iriarte, posteriormente, la criticó con dureza[171]. En 1600 el valenciano Jaime Juan Falcó realizó, a su vez, unos doctos escolios al *Arte poética* horaciana, en los que la presenta como un tratado sistemático sobre la epopeya[172].

Ya en el siglo XVII, publicó (Murcia, 1616) Francisco Cascales sus *Tablas poéticas*, un diálogo entre Castalio y Pierio que supone una amplia y erudita exposición de la doctrina de Horacio en la *Epístola a los Pisones*, enriquecida con preceptos de Aristóteles, Minturno, Robor-

[167] Cf. L. Merino Jerez, *La pedagogía en la retórica del Brocense*, Cáceres, 1992, pp. 281-297; *idem*, "Aproximación al *De auctoribus interpretandis* y a las *In artem poeticam Horatii annotationes* del Brocense", en J.M. Maestre y J. Pascual (eds.), *Humanismo y Pervivencia del mundo clásico*, Cádiz, 1993, I.2, pp. 621-631.

[168] Cf. M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pp. 74-75.

[169] Tenemos edición accesible de la traducción de este poeta llerenense en el libro *El arte poética de Horacio, traducido por Luis Zapata (1592);* sale nuevamente a la luz reproducido en facsímil por acuerdo de la Real Academia Española, Madrid, 1954.

[170] Cf. M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 77.

[171] Cf. F.J. Talavera Esteso, "Vicente Espinel traductor de Horacio", *Estudios sobre Vicente Espinel*, Málaga, 1979, pp. 69-101.

[172] Cf. D. López-Cañete Quiles, "El *Ars poetica* de Horacio como perspectiva épica en los *Scholia* de Jaime Juan Falcó", *Habis* 28 (1997), pp. 227-234.

tello y el Pinciano. En la obra hay diversos pasajes traducidos, como el que sigue (vv. 46-53):

"Podrás también hacer nuevos vocablos
con que argentar el ordinario estilo:
podrás discreta y muy escasamente,
si se ofreciere acaso alguna cosa
oculta, de las viejas, refrescarla:
modesta libertad se da que pueda
fingir palabras en su coyuntura
de los ceñidos Cetegos no oídas,
y serán admitidas y aprobadas,
si de la fuente de los Griegos nacen
en nuetro idoma poco variadas..."[173].

En 1684 aparece en Tarragona la traducción de la *Epístola* debida a Joseph Morell; Iriarte la sitúa por encima de la de Vicente Espinel y la considera muy digna por lo acertado de los versos castellano y por las notas explicativas que contiene[174].

Ya en el siglo XVIII, los defectos de las anteriores traducciones del *Arte poética* movieron a Tomás de Iriarte[175] a realizar una nueva versión, para lo que tuvo a mano las ediciones más correctas de la época y los comentarios más autorizados, como los de Acrón, Porfirión, Parrasio, Ascensio, Policiano, Rodigino, Manucio, El Brocense, etc. Pero, igual que Iriarte había criticado a los anteriores traductores, ahora también se centran en él los ataques de otros críticos como Burgos o Sedano[176]. Su enemigo literario Félix María de Samaniego emitió el siguiente juicio sobre la traducción de Iriarte: "Su Arte poética, anunciado con tanto énfasis, tanto tiempo y tan altamente ensalzado, es una de las copias más débiles de uno de los más bellos originales que nos ha dejado la antigüedad. Las notas que acompañan a esta traducción les (a las personas de buen gusto) han parecido ridículas por sus muchas menudencias y las respuestas críticas que ha dado (*Donde las dan las toman*) son en su concepto, tanto en la forma como en el fondo, un malísimo modelo

[173] También es autor de una paráfrasis al *Ars poetica* horaciana, cf. S. Ramos Maldonado, *Francisco Cascales. Epigramas. Paráfrasis a la Poética de Horacio. Observaciones nuevas sobre gramática. Florilegio de versificación,* Madrid, 2005.

[174] Cf. M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 105.

[175] *El Arte poética de Horacio o Epístola a los Pisones, traducida en verso castellano por Don Tomás de Yriarte,* Madrid, 1777; cf. A.L. Prieto de Paula, *Tomás de Iriarte. Fábulas literarias,* Madrid, 1992, p. 27.

[176] Cf. M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pp. 115-117.

en el género polémico"[177]. Samaniego, de hecho, realiza también una "Versión parafrástica del *Arte poética* de Horacio"[178], cuyos primeros versos comienzan así:

"Si a una cabeza humana,
muy peinada a la moda y muy galana,
le añadiera un pintor plumas de gallo
y un pescuezo de burro o de caballo;
si juntando las piezas desiguales
de varios animales
por último en el lienzo retratara
una mujer de lindo talle y cara
con alas de avestruz o de gallina
y cola de merluza o de sardina,
¿quién, amigos Pisones,
dejara de reírse a borbotones?
pues a este lienzo semejante fuera
el poema o quimera,
cuyas partes sin tino colocadas
no fuesen a una forma conspiradas,
cual especie fantástica o locura
de quien sueña teniendo calentura...".

Juan Pablo Forner, en competencia con Iriarte, a quien profesaba odio mortal, hizo una nueva traducción que no se llegó a publicar[179]. De escaso mérito son, a juicio de Menéndez Pelayo[180], las traducciones que por estas fechas realizaron Juan Infante y Urquidi, Pedro Bés y Labet y Fr. Fernando Lozano. En cambio la versión de José Antonio de Horcasitas y Porras, *Arte poética en menos sílabas que el original*, es apreciada por lo atrevido y, en parte, afortunado del intento. El autor intenta "laconizar" el texto a toda costa; veamos un ejemplo (vv. 79-85):

"Arquíloco rabioso inventó el yambo,
pie que adoptaron zuecos y coturnos,
nacido para el diálogo, que vence

[177] Tomo la cita de Alfonso I. Sotelo, *Félix M. Samaniego,* Fábulas, Madrid, 1997, p. 31.

[178] En E. Palacios Fernández, *Félix María de Samaniego. Obras completas: poesía, teatro, ensayos,* Madrid, 2000. Esta versión parafrástica es estudiada por C. García Gual en el volumen conjunto E. Palacios Fernández (coord.), *Félix María de Samaniego y la literatura de la Ilustración,* Madrid, 2002.

[179] Cf. M. Menéndez Pelayo, *op. cit.,* p. 121.

[180] *Ibid.,* pp. 117-118.

del patio al ruido, y a la acción se adapta.
La Musa dio a la lira que a los Dioses,
sus hijos, y al triunfante atleta cante,
y al caballo primero en la carrera,
los cuidados del mozo, el libre Baco..."[181].

En el siglo XIX y antes de que el Romanticismo ahogara la tradición clásica, sobresalieron eminentes traductores de la *Poética* horaciana, como Martínez de la Rosa, que además de traducirla la imitó en la suya original, o Juan Gualberto González, que también fue traductor de Virgilio, Ovidio, Nemesiano y Calpurnio Sículo. Sinibaldo de Mas es autor de *Sistema Musical de la lengua castellana*, en donde se encuentran traducidos los primeros 179 versos de la *Epístola a los Pisones*, traducción que comienza así:

"Si a testa de caballo un humano rostro quisiese
pintor poner, distintos, con plumas, miembros uniendo,
de modo que empezando linda mujer, en horrible
pez concluyese, ¿pudierais a aquesto, decidme,
contener vuestra risa? –Pues a un tal cuadro, creedme,
fuera el libro, ¡Oh pisones!, muy semejante que francas
ideas tuviese de enfermo cual sueños, y falta
de pies a cabeza de forma y unión. Lata siempre
a vates y pintores se concedió la licencia
de inventar a su antojo..."[182].

A su vez, Graciliano Afonso, canónigo de Canarias, publicó en 1856 otra traducción: la exposición o comentario perpetuo constituye un verdadero tratado de teoría literaria de gran categoría; la traducción, en cambio, no es buena[183]. Importantes son, por su parte, las traducciones casi a la par de Raimundo de Miguel y Pascual Polo; ambos traductores entablan acerba disputa filológica que da lugar a la publicación de diversos opúsculos en los que recíprocamente se atacan y critican. En tal disputa toman también parte eruditos de la época como Joaquín G. de la Cortina, marqués de Morante, José Ramón García, Domingo Hevia y Celestino González Santos, quien intenta conciliar las posturas de Miguel y Polo, dando la razón unas veces a uno y otras veces al otro[184].

[181] *Ibid.*, pp. 122-123.
[182] *Ibid.*, p. 147.
[183] *Ibid.*, p. 149.
[184] *Ibid.*, pp. 151-153.

9.2. Imitaciones en España

La más antigua imitación en España de la *Epístola a los Pisones* se debe al poeta de la escuela sevillana Juan de la Cueva, cuyo *Ejemplar poético* es una especie de manifiesto revolucionario en pro de la escuela de Lope de Vega. De él parte una larga serie de preceptistas literarios que aunaron a un tiempo la sabiduría antigua y la práctica contemporánea[185].

También los hermanos Argensola, siguiendo la práctica de Horacio, insertan a menudo en sus sátiras y epístolas fábulas ilustradoras de la teoría literaria; existe, a la vez, una cierta proclividad hacia la crítica literaria. En estos casos, la doctrina está tomada de Horacio, si bien diestramente rejuvenecida[186].

En cuanto a Lope de Vega, tiene por modelos a Aristóteles y Horacio al escribir su *Arte nuevo de hacer comedias*. Y también Manuel José Quintana, en sus *Reglas del drama*, refleja influjos horacianos, aunque, según Menéndez Pelayo, son mayores los del *Arte poética* de Boileau[187].

La *Poética* de Pérez del Camino tiene, asimismo, pasajes inspirados en la de Horacio. También Martínez de la Rosa imitó en su *Poética* (1827) la del poeta latino. A su vez, el poeta aragonés López del Plano dejó un *Arte poética* en tercetos[188].

10. NUESTRA EDICIÓN

El texto latino seguido para la traducción de las sátiras y epístolas literarias es el establecido por E.C. Wickham y H.W. Garrod; para el *Ars poetica* seguimos en su día, básicamente, el texto de la edición de D.R. Shackleton Bailey, si bien nos separamos de ella en los siguientes casos:

32 *imus* codd.: *unus* Bailey
40 *potenter* codd.: *pudenter* Bailey
59 *producere nomen* codd.: *procudere nummum* Bailey

[185] *Ibid.*, pp. 318-319.
[186] *Ibid.*, pp. 344-345.
[187] *Ibid.*, p. 379.
[188] *Ibid.*, p. 415.

60 *pronos* codd.: *priuos* Bailey
119-120 *finge,/ scriptor* scripsi: *finge./ Scriptor* Bailey
129 *deducis* codd.: *diducis* Bailey
172 *auidusque* codd.: *<p>auidusque* Bailey
252 *iussit* codd.: *iussum* Bailey
277 *quae* codd.: *qui* Bailey // *faecibus* codd.: *faucibus* Bailey
320 *sine pondere et arte* codd.: *sed pondere inerti* Bailey
327 *Albini* codd.: *Albani* Bailey
416 *nunc* codd.: *an* Bailey
423 *atris* codd.: *artis* Bailey

Respecto a las anotaciones a pie de página que ilustran los textos y a los comentarios que siguen a la traducción del *Arte poética*, la deuda con los comentaristas que nos precedieron, especialmente con R.M. Rosado y N. Rudd, es inmensa. La traducción de los demás textos latinos que puedan aparecer, salvo indicación expresa, es nuestra; la traducción de los textos que ofrecemos de la *Poética* de Aristóteles es la de J. Alsina Clota (*Anónimo: Sobre lo sublime. Aristóteles: Poética*, Barcelona, 1977); la de los fragmentos presocráticos es de A. Bernabé (*De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*, Madrid, 1988).

BIBLIOGRAFÍA

1. COMENTARIOS ANTIGUOS

HOLDER, A., *Porphyrionis commentarii in Horatium*, Innsbruck, 1894 (Hildesheim, 1967).

KELLER, O., *Pseudoacronis scholia in Horatium,* Leipzig, 1904 (Hildesheim, 1967).

2. EDICIONES, TRADUCCIONES Y COMENTARIOS

BECK, M., *Orazio. Epistole*, Milano, 1997.

BORZSÁK, S., *Horatius. Opera*, Leipzig, 1984.

BRINK, C.O., *Horace on Poetry II. The 'Ars Poetica'*, Cambridge, 1971.

—, *Horace on Poetry III. Epistles Book II,* Cambridge, 1982.

CUATRECASAS, A., *Horacio. Obras completas*, Barcelona, 1986.

FIGUERAS CAPDEVILA, N., *Horaci. Art Poètica i Epístoles literàries*, Barcelona, 2003.

GONZÁLEZ PÉREZ, A., *Aristóteles, Horacio, Boileau. Poéticas*, Madrid, 1984[2].

GONZÁLEZ, A., *Aristóteles. Horacio. Artes poéticas*, Madrid, 1987.

HERRERA ZAPIÉN, T., *Q. Horacio Flaco. Arte poética*, México, 1970.

MACLEOD, C.W., *Horace. The Epistles*, Roma, 1986.

MANDRUZZATO, E., *Orazio. Le lettere*, Milano, 1983.

RAMOUS, M., *Orazio. Le lettere*, Milano, 1985.

ROSTAGNI, A., *Orazio. Arte poetica*, Torino, 1991 (=1930).

ROSADO, R.M., *Horácio. Arte poética*, Lisboa, 1984[3].

RUDD, N., *Horace. Epistles, Book II and the Epistula ad Pisones (Ars poetica)*, Cambridge, 1989.

SHACKLETON BAILEY, D.R., *Horatius. Opera*, Sttutgart, 1985.

SILVESTRE, H., *Horacio. Sátiras. Epístolas. Arte poética*, Madrid, 1996.

WICKHAM, E.C.-GARROD, H.W, *Q. Horati Flacci opera*, Oxford, 1901[1].

3. ESTUDIOS

AA.VV., *I duemila anni dell' 'Ars poetica'*, Genova, 1988.
—, *Orazio, 'Ars poetica'*, a cura di C. DAMIANI, trad. e not. di G.F. RECH, Roma, 1995.
ALSINA, J., "Orígenes de la tragedia y política en la Grecia clásica", *Revista de la Univ. de Madrid*, vol. XIII, núm. 51, pp. 305-323.
—, *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Barcelona, 1971.
ARMSTRONG, D., "*Horatius eques et scriba*, Satires 1.6. and 2.7", *TAPhA* 116 (1986), pp. 255-288.
BECK, M., *Orazio. Epistole*, Milano, 1997.
BEJARANO, V., "Poesía y política en Horacio", *EC* 20 (1976), pp. 241-284.
BOBES, C., *et alii, Historia de la teoría literaria I. La Antigüedad grecolatina*, Madrid, 1995.
BOZAL, V., *Mímesis: las imágenes y las cosas,* Madrid, 1987.
BRINK, C.O., *Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge, 1963.
CAMARERO BENITO, A., "Teoría del *Decorum* en el *Ars poetica* de Horacio", *Helmantica* XLI 124-126 (1990), pp. 247-280.
CLASSEN, C.J., "Die Kritik des Horaz an Lucilius in den Satiren I 4 und 5", *Hermes* 109 (1981), pp. 339-360.
CLAUSS, J.J., "Allusion and Structure in Horace, Satire 2.1. The Callimachean Response", *Trans. Amer. Philol. Ass.* 115 (1985), pp. 197-206.
CORTÉS TOVAR, R., "2. 'Sátiras' y 'Epístolas'", en C. CODOÑER (ed.), *Historia de la literatura latina*, Madrid, 1997, pp. 137-153.
CUPAIUOLO, F., *L'Epistola di Orazio ai Pisoni*, Napoli, 1941.
CURTIUS, E.R., *Literatura europea y Edad Media latina 1-2,* Madrid, 1989 (=1948).
DELLA CORTE, F., "Introduzione", en *Q. Orazio Flacco. Le Opere. II.1*, Roma, 1994.
DOBLHOFER, E., "Horaz und Augustus", *ANRW* II, 31.3 (1981), pp. 1922-1986.

DUCKWORTH, G.E., *The nature of Roman Comedy,* Princeton, 1952.

ELSE, G.F., *The origin and early form of Greek Tragedy*, Cambridge, Mass., 1965.

FEDELI, P., *Q. Oracio Flacco. Le opere. II. Tomo secondo. Le Satire. Commento di...*, Roma, 1994.

FRAENKEL, E., *Horace*, Oxford, 1957.

FREIS, R., "*Exiguos Elegos:* Are *Ars poetica* 75-78 Critical of love Elegy?", *Latomus* 52 (1993), pp. 364-371.

FREUDENBURG, K., "Horace's Satiric Program and the Language of Contemporary Theory in the *Satires* 2.1", *AJPh* 111 (1990), pp. 187-203.

FRIIS-JENSES, K., "Horace and the early writers of arts of poetry", en S. EBBESEN (ed.), *Geschichte der Sprachtheorie. 3. Sprachtheorien in Spätantike und Mittelalter*, Tübingen, 1995, pp. 360-401.

GARCÍA BERRIO, A., *Formación de la teoría literaria moderna. I. La tópica horaciana en Europa*, Madrid, 1977.

—, *Formación de la teoría literaria moderna. II. Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, 1980.

GONZÁLEZ ROLÁN, T., "Horacio en el Medievo hispano", en D. ESTEFANÍA (ed.), *Horacio, el poeta y el hombre*, Madrid/Univ. de Compostela, 1994, pp. 141-161.

GRIMAL, P., *Essai sur l'Art Poétique d'Horace*, Paris, 1968.

—, "Le poète et l'histoire", en *Lucain (Entretiens sur l'Antiquité Classique XV, Fondat. Hardt)*, Genève, 1970.

—, "La théorie des genres littéraires dans l'Art Poétique d' Horace", en *Los géneros literarios*, Bellaterra, 1985, pp. 7-19.

HIGHET, G., "Libertinus patre nato", *AJPh* 94 (1974), pp. 268-271.

HUNTER, R.L., "Horace on Friendship and Free Speech (Epistles 1,18 and Satires 1,4", *Hermes* 113 (1985), pp. 480-490.

IMMISCH, O. "Horazens Epistel über die Dichtkunst", *Philologus*, Suppl., XXIV, 1932.

JENSEN, CH. "Neoptolemos und Horaz", *APAW* (1918), XIV (1919).

—, *Philodemus über die Gedichte, fünftes Buch*, Berlin, 1923.

KILPATRICK, R.S., *The Poetry of Criticism: Horace, Epistles II*, Edmonton, 1989.

KOLLER, H. *Mimesis in der Antike*, Berna, 1954.

LIDA, M.R., *La tradición clásica en España,* Barcelona, 1975.

LUCAS, D.W., *Aristotle's Poetics*, Oxford, 1968.

LAUSBERG, H., *Elementos de retórica literaria*, Madrid, 1983.

LESKY, A., *La poesia tragica dei Greci*, Bologna, 1996 (trad. de V. Citti del original *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen, 1972).

LÓPEZ-CAÑETE QUILES, D., "Sobre la fecha del *Ars poetica*", *Habis* 27 (1996), pp. 63-72.

—, "El *Ars poetica* de Horacio como perspectiva épica en los *Scholia* de Jaime Juan Falcó", *Habis* 28 (1997), pp. 227-234.

LYNE, R.O.A.M., *Horace. Behind the Public Poetry*, New Haven-London, 1995.

LA FLEUR, R.A., "Horace and *onomati comodein*: the Law of Satire", en *ANRW* II 31,3, 1981, pp. 1790-1826.

MANIERI, A., "Pittura e poesia in Hor., *Ars poet.* 361-365", *QUCC* 47 (1994), pp. 105-114.

MELERO, A., "El drama satírico", en J.A. LÓPEZ FÉREZ (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1988, pp. 406-422.

MENÉNDEZ PELAYO, M., *Horacio en España*, Madrid, 1885 (recogido en su *Biblioteca hispano-latina clásica*, Santander, 1951, VI).

MERINO JEREZ, L. *La pedagogía en la retórica del Brocense*, Cáceres, 1992.

—, "Aproximación al *De auctoribus interpretandis* y a las *In artem poeticam Horatii annotationes* del Brocense", en J.M. MAESTRE y J. PASCUAL (eds.), *Humanismo y Pervivencia del mundo clásico*, Cádiz, 1993, I.2, pp. 621-631.

MUECKE, F., "Law, Rhetoric and Genre in Horace, *Satires* 2.1", en S.J. HARRISON (ed.), *Homage to Horace. A Bimillenary Celebration*, Oxford, 1995, pp. 203-218.

NORDEN, E., "Die composition und Litteraturgattung der Horazischen Epistula ad Pisones", *Hermes* 40 (1905), pp. 481-528.

OBBINK, D. (ed.), *Philodemus and Poetry. Poetic Theory and Practice Lucretius, Philodemus and Horace*, New-York, Oxford, 1995.

PERRET, J., *Horace*, Paris, 1959.

PICKARD-CAMBRIDGE, A., *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, 2ª ed. rev. by T.B.L. Webster, Oxford, 1962.

POCIÑA, A., *Comienzos de la poesía latina: épica, tragedia, comedia*, Madrid, 1988.

—, "La comedia latina: definición, clases, nacimiento", en D. ESTEFANÍA-A. POCIÑA (eds.), *Géneros literarios romanos. Aproximación a su estudio*, Madrid, 1996, pp. 1-26.

—, "Épica y teatro. La primera poesía. Desde sus comienzos hasta el siglo I a.C.", en C. CODOÑER (ed.), *Historia de la literatura latina*, Madrid, 1997, pp. 13-70.

QUINT, M.B., *Untersuchungen zur mittelalterlichen Horaz-Rezeption*, Frankfurt am Main, 1988.

RAMOS MALDONADO, S., *Francisco Cascales. Epigramas. Paráfrasis a la Poética de Horacio. Observaciones nuevas sobre gramática. Florilegio de versificación*, Madrid, 2005.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, 1972.

ROOY, C.A. von, "Arrangement and Structure of Satires in Horace, Sermones, Book I: Satires 4 and 10", *Acta Classica* 13, 1970, pp. 7-27.

RUDD, N., *The Satires of Horace*, London, 1994 (=Cambridge, 1966).

SBORDONE, F., "La poetica oraziana alla luce degli studi più recenti", *ANRW* II, 31.1, pp. 1866-1920.

SEGURA RAMOS, B., "La epístola a los Pisones: (Hor., *Epist.* II 3)", *Habis* 20 (1989), pp. 111-125.

SEIDENSTICKER, B., *Satyrspiel*, Darmstadt, 1989.

STENUIT, B., "Les parents d'Horace", *LEC* 45 (1977), pp. 125-144.

SUTTON, D.F., *The Greek satyr play*, Meisenheim Hain, 1980.

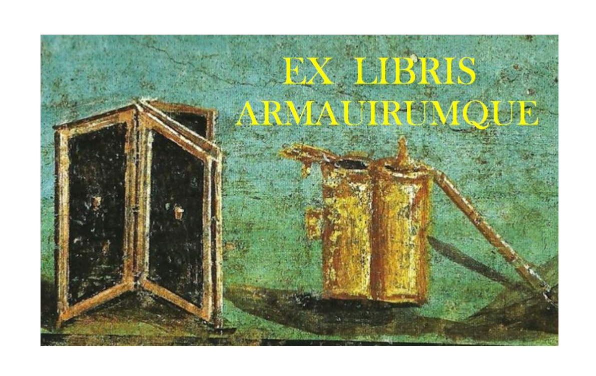
TALAVERA ESTESO, F.J., "Vicente Espinel traductor de Horacio", *Estudios sobre Vicente Espinel*, Málaga, 1979, pp. 69-101.

VILALLONGA VIVES, M., "L'estructura omfálica de l'epístola *Ad Pisones* d'Horaci", *Estudi general (Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona)*, 1.2 (1981), pp. 5-14.

WEBSTER, T.B.L., *Studies in Menander*, Manchester, 1960.

WILLIAMS, G., "*Libertino patre natus*: True or False", en S.J. HARRISON (ed.), *Homage to Horace. A Bimillenary Celebration*, Oxford, 1995, pp. 296-313.

WISEMAN, T.P., "Satyrs in Rome? The Background to Horace's *Ars poetica*", *JRS* LXXVIII (1988), pp. 1-13.



II. TEXTOS DE HORACIO SOBRE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS

HORACIO
SÁTIRAS LITERARIAS

I 4

Dependencia de Lucilio de la Comedia Antigua griega (1-13)

Los poetas Éupolis, Cratino y Aristófanes y demás autores de la Comedia Antigua[1], si alguno merecía que se hablase de él por ser malvado, ladrón, adúltero, sicario o famoso por otros delitos, lo censuraban con mucha libertad.

De tales autores depende todo Lucilio[2] y a ellos mismos los sigue, cambiando tan sólo los pies y los ritmos; es gracioso y tiene fino olfato, pero es rudo en la composición poética; pues tenía el defecto de dictar a menudo (como si fuera una proeza) doscientos versos en una sola hora y descansando en un solo pie. Como su dicción fluía llena de fango, había versos que uno desearía eliminar; era parlero y perezoso para la dura tarea de escribir, de escribir bien, claro está, porque a lo de escribir mucho no le hago ningún caso.

La sátira de Horacio (13-38)

Mira por dónde Crispino[3] me hace una insignificante apuesta: “Coge, si quieres, coge ahora mismo las tablillas; que nos fijen un lugar, una hora y unos vigilantes y ya veremos quién de los dos puede escribir más versos”.

Los dioses obraron bien al crearme torpe y pusilánime, raramente hablador y de muy pocas palabras. Sin embargo, tú imita, según tus gustos, al aire encerrado en los fuelles de piel de cabra, que trabaja sin descanso hasta que el fuego ablanda el hierro. ¡Feliz Fanio[4], cuyas cajas de libros y retrato se venden

---

[1] Son los tres autores más famosos de la Comedia Antigua ateniense (siglo V a.C.). Quintiliano (*Inst.* 10.1.66) cita a estos mismos tres comediógrafos.

[2] La sátira primitiva (Lucilio) y la Comedia Antigua (sólo conocemos la aristofánica) tenían un carácter común de invectiva política y social, atacando y ridiculizando a personajes contemporáneos incluso por sus mismos nombres (*onomastì komodeín*).

[3] Crispino (citado en *Serm.* 1.1.120; 3.139; 2.7.35) debía tener un estilo tan descuidado y prolijo como el que Horacio critica a Lucilio. Porfirión dice de él: “Escribió poesías, pero tan gárrulas que era llamado parlanchín”.

[4] Fanio es un poeta desconocido. Horacio lo presenta como un escritor malo, prolijo y ambicioso, comensal junto con Horacio de Hermógenes Tigelio (*Serm.* 1.10.80).

en el mercado, mientras que mis escritos nadie los lee! Temo recitarlos en público[5] por la sencilla razón de que hay muchos a los que este género literario no les gusta... ¡Como que en su mayoría pueden ser justamente censurados! Elige a quien quieras de la masa del vulgo: o bien le consume la avaricia o bien le atormenta la ambición; uno está locamente enamorado de mujeres casadas, otro de efebos; a uno le cautiva el brillo de la plata; Albio[6] se queda extasiado con el bronce; otro trafica con sus mercancías desde el Oriente hasta las templadas regiones de Poniente, precipitándose en medio de los peligros como el polvo que forma el torbellino, por temor a perder algo de su capital o para aumentar su patrimonio. Todos éstos temen los versos, odian a los poetas.

"Lleva heno en los *cuernos*; huye lejos de él[7]: con tal de hacer reír, no tiene miramientos ni consigo mismo ni con ningún amigo; y cualesquiera que sean los garabatos con los que pintorrea el papel, se morirá por que los conozcan todos los que regresan del horno o de la fuente, ya sean jóvenes esclavos o viejas".

El verdadero poeta (38-62)

¡Ea, escucha mi breve réplica! En primer lugar, yo me excluiré del grupo de aquéllos a los que les concedería el nombre de poetas; pues no se puede decir que baste con componer un buen verso, ni tampoco si alguien escribe, como yo, versos en estilo coloquial[8] debes pensar que ése es un poeta. Al que tenga talento, inspiración divina y una boca capaz de celebrar asuntos sublimes, le darás el honor de tal título[9]. Por ello, algunos se preguntaron si la comedia era o no poesía, pues en sus formas y en sus temas no hay ni aguda inspiración ni fuerza; salvo porque un determinado pie la diferencia de la prosa coloquial, es mera prosa coloquial.

---

5 Asinio Polión había puesto de moda las lecturas públicas (*recitationes*).

6 Personaje desconocido, al igual que su hijo (cf. *infra* 109).

7 Alusión a la costumbre de poner heno en los cuernos de los bueyes peligrosos para advertir a la gente.

8 Horacio califica sus Sátiras de *sermones*, "conversaciones" en tono coloquial.

9 Horacio, igual que Aristóteles, piensa que la poesía no consiste sólo en escribir en un determinado metro, sino que también debe sobrepasar lo individual y cantar los grandes temas de interés humano.

"Pero el padre se inflama y se enfurece porque su derrochador hijo, loco de amor por su novia meretriz, rechaza a una esposa con rica dote y borracho (¡qué gran deshonra!) anda de parranda con antorchas antes de caer la noche"[10].

¿Acaso Pomponio[11] oiría reproches más ligeros que éstos, si su padre viviera? Luego no basta con escribir en correcto lenguaje un cuidado verso ante el que, si lo deshaces, cualquiera puede irritarse del mismo modo que el padre del citado personaje. A estos versos que yo escribo ahora y antaño escribió Lucilio, si les quitas los determinados metros y ritmos y pones detrás la palabra que va antes en el orden, anteponiendo las últimas a las primeras, a diferencia, por ejemplo, de si deshaces estos versos: 'Después de que la Discordia horrible rompió las herradas jambas y puertas de la guerra', aquí ni siquiera encontrarías los miembros del poeta despedazado[12].

Horacio satírico: no ataca a nadie y sólo lee sus versos a los amigos (63-78)

Hasta aquí esto. En otra ocasión investigaré si la sátira es o no es verdadera poesía; ahora tan sólo estudiaré si tienes justos motivos para sospechar de este género literario. Los crueles Sulcio y Caprio[13] se pasean de un sitio a otro completamente roncos y con sus libelos, infundiendo ambos un gran temor a los ladrones; sin embargo, el que lleva una vida buena y tiene las manos limpias, no se cuida de ellos. Aunque tú seas parecido a los ladrones Celio y Birro[14], yo no me parezco ni a Caprio ni a Sulcio. ¿Por qué me temes? Ninguna librería ni tampoco las columnatas de los pórticos tendrán mis sátiras

[10] La intervención de un interlocutor imaginario es una técnica propia de la diatriba griega. El sentido es que también en la comedia podemos encontrar un estilo elevado cuando un padre airado (*senex*) reprende a su alocado hijo.

[11] Horacio replica que ese estilo elevado de la comedia, cuando un padre reprende a su hijo, se da en la vida real: Pomponio, personaje desconocido, sería un ejemplo real y vivo del joven alocado de la comedia.

[12] Doctrina literaria epicúrea enseñada por Filodemo de Gádara (100-30 a.C.) que rechazaba la idea estoica (representada por Crispino y sus seguidores) de que sólo en el léxico se encuentra la sublimidad poética. Los versos "deshechos" pertenecen al libro VII de los *Anales* de Ennio y luego fueron retomados por Virgilio (*Aen.* 7.620-622). Asimismo, se evoca la muerte de Orfeo (Ou., *Met.* 11.1-66) y la leyenda de Lino.

[13] Debían de ser acusadores terribles o escritores de sátiras contemporáneos.

[14] Según los comentarios de Acrón, eran dos jóvenes perdidos, ladrones famosos.

para que puedan tocarlas las manos sudorosas del vulgo y de Hermógenes Tigelio[15]. Tampoco se las recito a nadie sino a los amigos y ello, obligado, nunca en cualquier lugar ni ante cualquiera. Muchos son los que recitan sus escritos en medio del foro o mientras están en los baños, pues los lugares cerrados hacen resonar la voz con dulce eco[16]. Esto gusta a los frívolos, que no se preocupan de si sus actos carecen de sentido o están fuera de lugar.

Horacio no es malo ni hipócrita (78-103)

"Disfrutas injuriando", dice, "lo haces a mala idea". ¿De dónde procede la acusación que me lanzas? ¿La apoya alguno de aquéllos con los que he vivido? Quien calumnia a un amigo ausente, quien no le defiende cuando otro le culpa, quien trata de obtener las carcajadas de la gente y fama de chocarrero, quien puede inventarse lo que no ha visto, quien no sabe guardar los secretos, ése es pérfido; y cuidado con él, romano. Con frecuencia puedes ver comer, en tres lechos, a cuatro comensales por lecho[17], de los cuales uno disfruta afeando a todos salvo al anfitrión; y luego, ya borracho, también a éste, pues el veraz Líber pone al descubierto los sentimientos más íntimos. A ti, enemigo de los pérfidos, éste te parece afable, educado y franco; pero si yo me río porque el necio Rufilo huele a pastillas contra el mal aliento y Gargonio a macho cabrío[18], ¿te parezco envidioso y mordaz? Si alguien mencionara en tu presencia los robos de Petilio Capitolino[19], tú lo defenderías como es tu costumbre: "Capitolino me ha tenido desde niño como comensal y amigo; cuando se lo he pedido, me ha hecho muchos favores y me alegro de que viva en Roma sano y salvo; sin embargo, me asombro de cómo pudo escapar de aquel proceso judicial". He

[15] Poeta, músico y cantante, quizás pariente o liberto de Tigelio el Sardo (cf. *Serm.* 1.2.3; 3.4). Horacio siempre habla de él de modo despreciativo; aquí lo presenta como un tacaño incapaz de comprarse ni un libro.

[16] Alusión a las *recitationes* o lecturas públicas, una moda en auge en este siglo I a.C. y que tendrá su máximo esplendor en época imperial.

[17] Las buenas costumbres sólo permitían tres comensales por lecho ("triclinio").

[18] Cf. Hor., *Serm.* 1.2.27.

[19] Los escoliastas señalan que este personaje había sido acusado de haber robado en el templo del Capitolio la corona de Júpiter y que fue absuelto por mediación de Augusto. En *Serm.* 1.10.26 se cita la dificultad de tal caso judicial. Críticos modernos piensan que debió tratarse simplemente de una estafa o un desfalco.

aquí la negra tinta del calamar, he aquí la auténtica hiel. Este vicio siempre estará ausente en mis escritos y en mi corazón: esto te lo prometo antes que nada, si es que puedo hacerte alguna promesa íntima.

Horacio sólo señala los defectos para que los viciosos se enmienden, según la educación que su padre le dio (103-129)

Si llego a decir algo con excesiva libertad o, casualmente, con demasiada burla, me concederás indulgentemente este derecho. A ello me acostumbró mi excelente padre: para escapar a los vicios, me los iba censurando con ejemplos. Cuando me exhortaba a vivir sobria, frugalmente y contento con lo que él mismo me había procurado, me decía: "¿No ves qué mala vida lleva el hijo de Albio y qué pobre es Bayo[20]? Magnífico escarmiento para que nadie quiera malgastar el patrimonio paterno". Cuando quería apartarme de la indecente pasión por las prostitutas: "No te asemejes a Escetano[21]". Para que no fuera tras las adúlteras, pues era posible disfrutar lícitamente del sexo, me decía: "Mala reputación la de Trebonio[22], sorprendido en adulterio; el sabio te explicará racionalmente qué es lo que hay que evitar y qué es lo que hay que buscar; a mí me basta si puedo salvaguardar la moral heredada de los antepasados y mantener tu fama y tu vida incólumes mientras precisas de alguien que te proteja. En cuanto la edad haya robustecido tus miembros y tu carácter, podrás nadar sin flotador". Así, con preceptos, me educaba de niño. Y si me mandaba hacer algo, "tienes un modelo con el que poder hacerlo", me decía; y me citaba a uno de los jueces electos[23]. Pero si me prohibía algo: "¿Puedes poner en duda si tal acto es o no deshonesto e inútil, cuando éste o aquél está cubierto de tan mala fama?". Igual que la muerte de un vecino aterra a los enfermos de gula y les obliga a cuidar de su salud por miedo a morir, así también la vergüenza ajena a menudo aparta del vicio a los tiernos corazones.

---

[20] Bayo es desconocido y debía ser, como Albio, víctima del derroche.

[21] Personaje desconocido.

[22] Personaje desconocido.

[23] Los *iudices selecti* eran los senadores, caballeros y tribunos del erario elegidos como jurados permanentes (*quaestiones perpetuae*) por el pretor para todo el año. Se suponía que su elección se debía a su intachable rectitud moral.

Gracias a la educación de su padre, Horacio sólo tiene vicios veniales (129-143)

Gracias a ello estoy a salvo de los vicios que acarrean la ruina; los que tengo son livianos y podrás perdonármelos. Quizás me los podrán arrancar en gran medida una larga vida, un amigo franco y mi propia reflexión. Y es que, cuando estoy acostado o paseando por el pórtico, no dejo de pensar en mí: "esto es lo más correcto; haciendo esto, viviré mejor; así me haré querido a mis amigos; lo de éste, en verdad, no está bien; ¿voy yo a actuar algún día con semejante insensatez?". Estas cosas medito en mi interior sin abrir la boca; y cuando tengo tiempo libre, me solazo escribiendo. Éste es uno de los livianos vicios que mencioné; si no quieres perdonármelo, vendrá en mi ayuda una abundante tropa de poetas (pues somos muchos más de lo que parece) y, como hacen los judíos, te obligaremos a pasarte a nuestro bando[24].

I 10

[Te voy a convencer, Lucilio, de la gran cantidad de faltas que cometes y pondré por testigo a Catón[25], tu defensor, que se apresta a corregir tus versos mal confeccionados[26]; y lo hará tanto más benevolentemente cuanto que es mejor persona y mucho más sutil que aquel otro, el más docto de los caballeros gramáticos[27], que muchas veces, de niño, fue ablandado con correas y cuerdas húmedas para ser él quien pudiera llevar ayuda a los antiguos poetas y vencer así nuestra aversión a ellos. Pero volveré al tema que me ocupa][28].

Lucilio es poeta defectuoso (1-19)

Es verdad que he dicho que los versos de Lucilio fluyen con ritmos descompasados[29]. ¿Quién es tan inepto seguidor de

[24] Alusión al gran número de judíos que había en Roma al final de la República (cf. Cic., *Flac.* 66), amigos de practicar el proselitismo.

[25] Publio Valerio Catón, poeta y *grammaticus* del siglo I a.C. (cf. Suet., *Gram.* 2.11).

[26] En una hipotética edición de Lucilio que Catón estaría preparando.

[27] Posiblemente Orbilio, el maestro que Horacio tuvo de niño (cf. *Epist.* 2.1.71).

[28] Estos primeros versos, sólo incluidos en algunos manuscritos, parecen espurios, aunque editores modernos como Shackleton-Bailey los consideran auténticos.

[29] Cf. Hor., *Serm.* 1.4.8.

Lucilio como para no admitirlo? Mas, precisamente por haber limpiado Roma restregándola con muchas sales, le alabo en este mismo escrito. Pero no por atribuirle este mérito, le voy a conceder también los demás; pues, si no, tendría también que admirar los mimos de Laberio[30] como hermosos poemas. Luego no basta con hacer abrir la boca al público con la risa, aunque también esto tiene su mérito. Se precisa concisión, para que las frases sean fluidas y no se vean impedidas por palabras que abruman a los fatigados oídos; se precisa un estilo unas veces serio, muchas otras jocoso, que adopte el tono ya del orador y del poeta, ya del hombre urbano que sabe ahorrar sus energías y atenuarlas deliberadamente. La mayoría de las veces una gracia zanja las grandes cuestiones con mayor firmeza y eficacia que la acritud. En esto tenían éxito los escritores de la Comedia Antigua y en esto deben ser imitados, autores a los que nunca leyó el hermoso Hermógenes ni este mono de imitación[31] que sólo sabe recitar los versos de Calvo y de Catulo[32].

Es necio aplaudir en Lucilio la mezcla del griego con el latín (20-35)

"Pero bastante hizo con mezclar las palabras griegas con las latinas". ¡Cuán retrasados vais en los estudios! ¿Cómo consideráis difícil y admirable lo que ha conseguido hacer el rodio Pitoleonte[33]?

"Pero un estilo que mezcla armoniosamente las dos lenguas resulta más suave, como si se mezcla el vino Falerno con el de Quíos[34]". ¿Pero cuándo –a ti mismo te pregunto–, cuando escribas versos o cuando tengas que defender la difícil causa de Petilio[35]? Esto es, olvidado de la patria y de tu padre, cuando

[30] Décimo Laberio (*ca.* 115-43 a.C.) y Publilio Siro fueron los máximos representantes del mimo literario, espectáculo teatral de gran éxito en la Roma imperial.

[31] Según los escoliastas, es el Demetrio del verso 90.

[32] Gayo Licinio Calvo (82-47 a.C.) y Gayo Valerio Catulo (*ca.* 84-54) eran poetas neóterícos que seguían la estética helenística alejandrina. Horacio, generalmente, sigue como modelo, no a los poetas alejandrinos, sino a los grandes clásicos de la literatura griega.

[33] Se suele considerar que se trata de M. Otacilio Pitolao, autor de epigramas y libelos contra Julio César (cf. Suet., *Iul.* 75 y Macrob., *Satur.* 2.2.13). Como se ve, Horacio es contrario a la inclusión del griego en la poesía latina, rompiendo así con la tradición de la poesía latina arcaica, especialmente con Lucilio.

[34] El Falerno era vino itálico y el de Quíos griego.

[35] Cf. *Serm.* 1.4.93-94.

Pedio y Publícola Corvino[36] suden para defender sus causas en latín, ¿prefieres tú mezclar palabras extranjeras con las patrias, al modo del bilingüe habitante de Canusio[37]? También cuando yo componía poemitas en griego, nacido del lado de acá del mar, se me apareció Quirino pasada la media noche, cuando los sueños son verdaderos, y me lo prohibió en los siguientes términos: "No lleves leña al bosque, pues es una locura mayor que querer engrosar la ya gran multitud de poetas griegos"[38].

A Horacio sólo le queda la sátira (36-49)

Mientras el ampuloso Alpino[39] degüella a Memnón y mientras modela la lodosa cabecera del Rin, yo me entretengo haciendo versos que no resonarán en el templo en una competición presidida por Tarpa[40] y que no se leerán una y mil veces ante la mirada atenta de los espectadores del teatro. Sólo tú entre los vivos, Fundanio[41], puedes contar graciosas y amables comedias en las que la astuta prostituta y Davo se burlan del anciano Cremes[42]; Polión canta las hazañas de los reyes en trímetros yámbicos; la valerosa epopeya la escribe Vario en ardientes versos como nadie; la delicadeza y la elegancia se la concedieron a Virgilio

[36] Según los escoliastas, Pedio Publícola y su hermano Mesala Corvino. Casio Dión (47.24) menciona a Gelio Publícola como hermano de Mesala. Plinio (*Nat.* 35.21) alude a un tal Pedio relacionado con Mesala. Se trataría, en todo caso, de un orador relacionado con Mesala Corvino, general famoso y mecenas que abanderó el llamado "círculo literario de Mesala", en el que militaba el elegiaco Tibulo.

[37] Canusio (actualmente Canosa), a orillas del Ofanto, a unos 21 km de su desembocadura en el Adriático y a 84 millas romanas de Benevento. Sus habitantes hablaban griego y osco, el dialecto itálico local.

[38] Quirino, es decir, Rómulo deificado (cf. Cic., *Rep.* 2.20; *Leg.* 1.3; Liv. 1.16.1). Horacio imita, seguramente con ironía y jocosidad, un manido tópico que aparece en los *Aetia* de Calímaco: Apolo hablando al poeta sobre la poesía que le conviene: "Pues en la ocasión incluso la primera en que dispuse la plana (tablilla) en mis rodillas, ya me dijo Apolo Licio: ... 'La víctima, buen cantor, bien cebada has de criarla, pero sutil tu Musa' " (Calímaco, fr. I 21-24 Pf.). Tal tópico ya lo había empleado Ennio en el prólogo de sus *Anales* y luego lo recrea también Virgilio (*Ecl.* 6.1-5).

[39] Marco Furio Bibáculo de Cremona, poeta neotérico, autor de epigramas y de poesía épica, cantó la guerra de las Galias en tono adulador a César. Al ser cesariano y, por tanto, contrario a Octavio, parece que no goza de las simpatías de Horacio. Debió también de componer un poema sobre la muerte del rey etíope Memnón, degollado por Aquiles durante la Guerra de Troya. La escena del Rin es calimaquea (cf. *Serm.* 1.4.11).

[40] Mecio Tarpa, crítico famoso de Roma (cf. *Ars* 387).

[41] Fundanio es el mismo que en *Serm.* 2.8 cuenta a Horacio la cena de Nasidieno. Horacio lo presenta aquí como un exitoso autor de comedias.

[42] Personajes típicos de la comedia latina.

las Camenas que se deleitan en el campo[43]. Me quedaba este género[44] en el que, tras los ensayos fallidos de Varrón Atacino y de algunos otros, podría yo escribir obras mejores, aunque sin superar a su inventor[45], pues nunca me atrevería yo a quitarle la corona que con tanta gloria lleva pegada a su cabeza.

Si Lucilio viviera ahora, él mismo corregiría sus defectos (50-71)

Pero ya he dicho que la dicción de Lucilio fluye llena de fango[46] y que su poesía tiene más elementos dignos de suprimirse que de dejarse. Tú, varón docto, ¿no haces ninguna crítica al gran Homero? ¿No realiza el afable Lucilio ningún cambio en las tragedias de Accio[47]? ¿No se burla de los versos de Ennio por ser menos vigorosos y, cuando habla de sí mismo, no se considera superior a los autores criticados? ¿Qué nos impide que, al leer nosotros mismos los escritos de Lucilio, nos preguntemos si fue su propia naturaleza o la ardua naturaleza de los temas lo que le negó versos más pulidos y más melodiosos que los de uno que se contenta sólo con expresar algo en versos de seis pies y gusta de escribir doscientos versos antes de comer y otros tantos después de cenar? Así fue el talento de Casio el Etrusco[48], más impetuoso que un veloz torrente, de quien es fama que fue quemado junto con sus propias estanterías y libros. Admitamos que Lucilio fue un poeta afable y fino y que fue un escritor más pulido que el

[43] Gayo Asinio Polión, tragediógrafo, orador, historiador y crítico literario, republicano, fundador de la primera biblioteca romana e impulsor de las *recitationes* poéticas, fue amigo de Horacio (*Carm.* 2.1) y de Virgilio (*Ecl.* 4). Lucio Vario Rufo, amigo de Horacio y Virgilio, fue autor de un poema épico *Carmen Actiacum* y de una tragedia *Thyestes* (Cf. *Serm.* 1.6.1 y Verg., *Ecl.* 8.25). Virgilio (70-19 a.C.) aparece aquí como el máximo representante de la poesía bucólica.

[44] La sátira.

[45] El inventor de la sátira es Lucilio. Varrón Atacino (83-37 a.C.) es un poeta neotérico, autor de una obra épica sobre las campañas de César en las Galias, unos *Argonautica* y elegías. No sabemos si intentó escribir sátiras. Tampoco sabemos nada de otros autores como Lucio Albucio, Sevio, Nicanor y Pompeyo Leneo, que ensayaron el género de la sátira tras Lucilio (cf. Varr., *R.R.* 3.2.17 y Suet., *Gram.* 5 y 15).

[46] *Serm.* 1.4.11.

[47] Lucio Accio, nacido en el 170 a.C., forma con Ennio y Pacuvio la famosa tríada de tragediógrafos latinos arcaicos. Porfirión y Aulo Gelio atestiguan que Lucilio criticaba bastante a Accio y a Ennio (cf. Gell. 17.21.49).

[48] Personaje desconocido, aunque los escoliastas lo confunden con Casio de Parma (cf. *Epis.* 1.4.3).

inventor de un género aún rudo y desconocido de los griegos y que toda la turba de poetas antiguos; pero él mismo, si el destino hubiera querido trasladarle a nuestra época, borraría muchos de sus pasajes, recortaría todo lo que excediera la perfección y, al componer un verso, se rascaría muchas veces la cabeza y se mordería las uñas hasta llegar a la carne viva.

"Labor limae". El vulgo no le interesa, sólo busca el aplauso de los doctos (72-92)

Corrige a menudo los textos si quieres escribir obras dignas de ser leídas y releídas, y no te esfuerces por gustar a la muchedumbre, sino conténtate con tener unos pocos lectores. ¿Acaso, loco de ti, prefieres que tus poemas sean dictados en las escuelas baratas? Yo no. "Me basta con que me aplauda la clase ecuestre", como osadamente, despreciando a los demás, dijo Arbúscula[49] cuando fue abucheada. ¿Podrá a mí conmoverme el chinche Pantilio[50] o atormentarme el hecho de que Demetrio[51] me denigre cuando estoy ausente o que el inepto Fanio[52] me injurie cuando nos invita a comer Hermógenes Tigelio[53]? ¡Que Plocio y Vario, que Mecenas y Virgilio, que Valgio y Octavio y también el excelente Fusco aprueben estos escritos míos y ojalá que los alaben igualmente los dos Viscos[54]! Dejada a un lado toda parcialidad, puedo nombrarte a ti, Polión, y a ti, Mesala[55], junto con tu hermano, y al mismo tiempo a vosotros, Bíbulo y Servio[56], a

[49] Actriz famosa de la que habla Cicerón (*Att.* 4.15.6).

[50] Autor desconocido. Quizás sea un nombre parlante, formado de los términos griegos *pan* "todo" y *tillein* "picar", es decir, "Don Tiquismiquis", cf. H. Silvestre, *Horacio. Sátiras. Epístolas. Arte poética*, p. 201.

[51] Demetrio fue tal vez citado en el verso 18 y más abajo, en el 90, se le asocia con Hermógenes Tigelio.

[52] Cf. *Serm.* 1.4.21.

[53] Cf. *supra*, v. 18.

[54] Marcio Porcio Tuca, literato y crítico, fue amigo de Virgilio. Lucio Vario Rufo, poeta épico y trágico, fue también gran amigo de Virgilio. Gayo Valgio Rufo fue poeta elegíaco y el destinatario de *Carm.* 2.19. Octavio Musa, historiador, cuya muerte da lugar a un poema de lamento que leemos en la *Appendix Vergiliana* (*Catalepton* 11). Aristio Fusco es muy amigo de Horacio (cf. *Serm.* 1.9.61 y *Epist.* 1.10). Visco de Turios fue miembro del círculo literario de Mecenas y amigo íntimo de Horacio (cf. *Serm.* 1.9.22 y 2.8.20); debió tener un hermano.

[55] Mesala Corvino, cf. *Serm.* 1.10.29.

[56] Bíbulo, hijo del cónsul del 59 a.C., fue adoptado por Marco Junio Bruto, a cuyas órdenes sirvió en la batalla de Filipos; luego sirvió con Marco Antonio y murió en el

la vez que también a ti, cándido Furnio[57], y a muchísimos otros sabios y amigos que por prudencia paso por alto. A todos ellos querría yo que les agradaran estos escritos míos, tengan la calidad que tengan, pues gran dolor me causaría que les gustaran menos de lo que espero.

En cuanto a vosotros dos, Demetrio y Tigelio, deseo que lloréis entre los pupitres de vuestras alumnas.

Vete, muchacho, y date prisa en añadir estos versos al final de mi librito[58].

II 1

Consejo de Trebacio a Horacio: deja de escribir sátiras y canta las glorias de César (1-23)

HORACIO: Hay gente a la que le parece que soy demasiado cáustico en la sátira y que llevo el género más allá de sus leyes; otra gente piensa que todas mis composiciones carecen de nervio y que versos iguales a los míos pueden componerse mil al día. Trebacio[59], dime qué debo hacer.

TREBACIO: Descansa.

HORACIO: ¿Que no haga más versos, dices?

TREBACIO: Eso es.

HORACIO: ¡Mala muerte me lleve si no era eso lo mejor! Pero no puedo dormir.

TREBACIO: Los que necesitan dormir profundamente deben cruzar tres veces a nado[60] el Tíber untados en aceite y regar su cuerpo con vino por la noche. O si tan gran pasión por la escritura te domina, atrévete a cantar las gestas del invicto César[61], que así obtendrás muchos premios por tus fatigas.

32 a.C. Servio puede ser hijo del jurista Servio Sulpicio Rufo, el poeta erótico que Ovidio (*Trist.* 2.441) menciona o el citado por Quintiliano (*Inst.* 9.4.38-39).

[57] Furnio es un importante orador (cónsul en el 29 a.C.) o su hijo (cónsul en el 17 a.C.).

[58] Una orden similar leemos en Propercio (2.23.23). Se trata de una fórmula para rematar la sátira en cuestión y el primer libro de *Sermones*.

[59] Gayo Trebacio Testa (ca. 84-4 a.C.) fue el jurisconsulto más famoso de la época; a él van dedicados los *Topica* de Cicerón. Fue cesariano y muy amigo de Octavio.

[60] Trebacio era de joven muy aficionado a la natación (cf. Cic., *Fam.* 7.10.2).

[61] Octavio César Augusto era desprendido con los literatos y amigos que secundaban su política. A Horacio le hizo rico (según Suetonio en su *Vida de Horacio*); y a Virgilio y a Vario les regaló un millón de sestercios.

HORACIO: Aunque lo deseo, excelente padre, me faltan fuerzas; y es que no todo el mundo puede describir batallones erizados de dardos, ni a los Galos agonizando con las lanzas rotas clavadas, ni las heridas de los Partos al caer del caballo[62].

TREBACIO: Pero podías celebrar su justicia y valentía, como el sabio Lucilio hizo con Escipión.

HORACIO: No descuidaré mis propios intereses, cuando la ocasión lo reclame; salvo en el momento oportuno, las palabras de Flaco[63] no penetrarán en los atentos oídos de César; si se le adula torpemente, se irrita y se muestra inaccesible por todos los flancos.

TREBACIO: ¡Cuánto mejor esto que destrozar con funestos versos al bufón Pantolabo y al derrochador Nomentano[64], pues cada uno teme por sí mismo y, aunque no le llegues a tocar, te odia!

Respuesta de Horacio: mi instinto me lleva a imitar a Lucilio y a escribir sátiras (24-39)

HORACIO: ¿Qué puedo hacer? Milonio[65] se pone a bailar cuando el vino le calienta la cabeza y ve más luces de las que hay; a Cástor le gustan los caballos y a su hermano gemelo el pugilato[66]: hay tantos gustos como personas en el mundo[67]. A mí me encanta encerrar palabras en esquemas métricos, a la manera de Lucilio, que es mejor que nosotros dos. Él antaño confiaba sus secretos a los libros, como si fueran fieles compañeros, y tanto si tenía éxito como si fracasaba no acudía a otros confidentes; por ello, toda la vida del anciano[68] está claramente descrita como en una tabla votiva. A él le sigo, sin saber siquiera si soy Lucano o Apulio[69], pues el colono Venusino ara las tierras que quedan entre

[62] Horacio renuncia expresamente a escribir poesía épica (*recusatio*).

[63] El propio Horacio, cuyo nombre completo era Quinto Horacio Flaco.

[64] Pantolabo es un nombre parlante formado por dos términos griegos: *panto* "todo" y *labo* "coger". Nomentano es el derrochador típico (cf. *Serm.* 1.1.102).

[65] Personaje desconcido.

[66] Son los dos hermanos Cástor y Pólux, los Dióscuros.

[67] Se trata de una frase proverbial, cf. Terent., *Phorm.* 454: "hay tantos pareceres como hombres; cada cual ve las cosas a su manera".

[68] Lucilio.

[69] Venusia, ciudad natal de Horacio, era una colonia romana fundada en 291 a.C., tras la derrota samnita de los Hirpino (cf. Vell. 1.14.6). Estaba situada al oeste de Apulia y al Noreste de Lucania.

ambas regiones, enviado allí una vez expulsados los Sabelios, según una antigua leyenda, para que el enemigo no invadiera a los Romanos a través de un campo vacío, ya fuera que el pueblo Apulio o la violenta Lucania provocaran la guerra.

Horacio sólo ataca a los que le provocan (39-60)

Pero esta pluma nunca atacará premeditadamente a nadie vivo y, como una espada envainada, me protegerá; ¿por qué voy a intentar desenvainarla, cuando estoy a salvo de hostiles ladrones? ¡Oh Júpiter, padre y rey nuestro, haz que deponga esta arma y que se consuma por el óxido, que nadie me perjudique por ambicionar la paz! Sin embargo, aquel que me provoque (mejor ni tocarme, lo advierto), llorará y será difamado por toda la ciudad.

Cervio[70], cuando monta en cólera, amenaza con leyes y con jueces; Canidia amenaza a sus enemigos con el veneno de Albucio[71]; Turio[72] con una dura sentencia, si pleiteas siendo él juez. Cada cual aterroriza a sus oponentes con lo que le resulta más eficaz y ello es una imposición de la poderosa naturaleza; dedúcelo conmigo así: el lobo ataca a mordiscos, el toro a cornadas; ¿quién se lo enseñó sino el instinto? Al crápula Esceva[73] confíale su anciana madre; su diestra piadosa no cometerá crimen alguno (extraño es que el lobo ataque a alguien a coces o que el buey lo haga a dentelladas), pero la nociva cicuta mezclada con miel acabará con la anciana. Por resumir: tanto si me aguarda una tranquila vejez como si la muerte revolotea en torno a mí con sus negras alas, rico o pobre, en Roma o exiliado, si así lo quiere el destino, cualquiera que sea el tenor de mi vida, tengo que escribir.

---

[70] Cervio es un delator profesional, pero no sabemos nada de él.

[71] Canidia es la bruja que Horacio menciona en otras composiciones (*Epod.* 5 y 17) El sentido del verso no es claro. El genitivo *Albuci* puede depender de Canidia (supuesta hija o amante de Albucio) o de *venenum,* en cuyo caso Albucio puede ser el envenenado o el envenenador (como sostienen los escoliastas), según se entienda el genitivo como subjetivo u objetivo.

[72] Turio debe ser el pretor y severo juez del que habla Cicerón (*Br.* 237).

[73] Esceva, en latín *Scaeva,* es un *cognomen* romano habitual y significa "el zurdo, el siniestro". Le viene bien a este crápula, un hombre disipador y pródigo que no puede esperar a heredar. Horacio hace un juego de palabras entre tal *cognomen* y el sintagma *pia dextera:* no matará a su madre con la diestra, sino con el siniestro método de mezclar vino con cicuta, un brebaje fatal según Plinio (*Nat.* 25.152).

Trebacio teme que Horacio pierda el apoyo de los poderosos. Horacio contesta que con las sátiras se granjea la amistad de los mismos (60-79)

TREBACIO: ¡Ay, joven, temo que no vivas mucho tiempo y que alguno de tus más poderosos amigos te hiera con desaires!

HORACIO: ¿Por qué? Cuando Lucilio se atrevió el primero a componer poesía de este género y a arrancar la piel con la que cada cual aparecía virtuoso por fuera, aun siendo un vicioso por dentro, ¿acaso Lelio[74] o aquel que obtuvo merecido renombre por la destrucción de Cartago[75] se dolieron ofendidos por su talento, bien porque hiriera a Metelo[76] o cubriera a Lupo[77] de versos difamatorios? Y, sin embargo, atacó a los próceres del pueblo romano y al mismo pueblo, tribu por tribu, por ser –claro está– favorable sólo a la virtud y a sus amigos. Más aún; cuando el virtuoso Escipión y el sabio y dulce Lelio se habían retirado de la masa del pueblo y de la escena pública para descansar en la intimidad, solían bromear con él y, desciñéndose la túnica, divertirse juntos mientras se cocían las verduras[78]. Cualquier cosa que yo sea y aun siendo inferior a Lucilio en dinero y en talento, sin embargo la Envidia, mal que le pese, tendrá que admitir que he vivido en compañía de los importantes y, procurando clavar el diente en blanda presa, se topará con una roca, salvo que tú, docto Trebacio, tengas otra opinión.

Horacio no insulta a nadie y siempre cuenta con la aprobación de Octaviano. Trebacio entonces le augura la absolución (79-86)

TREBACIO: La verdad es que no puedo tener otra opinión distinta de la tuya; pero, no obstante, quiero aconsejarte que

[74] Lelio "El Sabio" (cónsul en el 140 a.C.) fue gran amigo de Escipión Emiliano; por esa amistad ideal que ambos se profesaban, Cicerón le hizo protagonista de su *De amicitia*.

[75] Cornelio Escipión Emiliano, llamado "Africano Menor" tras la destrucción de Cartago (146 a.C.).

[76] Quinto Cecilio Metelo Macedónico (cónsul en el 143 a.C.), jefe de los *optimates* enemigos de los Escipiones.

[77] Lucio Cornelio Léntulo Lupo (cónsul en el 156 a.C.), condenado por exacciones. Lucilio le ataca en el libro I de sus *Sátiras*, donde los dioses reunidos en concilio deciden castigarle duramente.

[78] Acrón explica que, cierta vez, Lucilio fue sorprendido por Lelio corriendo tras Escipión, para golpearle con una servilleta anudada, mientras se cocían las verduras, cf. Lucilio 1138-42, 1259 y 1260 (Marx).

tengas cuidado, no sea que la ignorancia de las santas leyes te acarree casualmente alguna dificultad: si alguien compone poemas difamatorios contra otro, existe el derecho y los procesos judiciales.

HORACIO: Así sea, si alguien compone poemas difamatorios; pero ¿y si alguien loable, a juicio del propio César, compone poemas favorables? ¿Y si alguien plenamente íntegro llega a ladrar[79] contra quien merece oprobios?

TREBACIO: Entonces el proceso acabará en risas y tu saldrás libre de cargos.

[79] Metáfora en la que "el perro que ladra" está por "el satírico que ataca con sus versos"; quizás sea de ascendencia cínica (cf. *Epist.* 1.2.66; 17.18; Pers. 1.109-110).

HORACIO
EPÍSTOLAS LITERARIAS

Epístolas literarias

I 19 [A Mecenas]

Los malos imitadores (1-20)

Si crees, docto Mecenas, al viejo Cratino[1], no pueden gustar ni perdurar mucho tiempo los poemas escritos por bebedores de agua. Desde que Líber incluyó entre los Sátiros y Faunos a los poetas desequilibrados, a vino casi siempre huelen por la mañana las dulces Camenas[2]. Por las alabanzas que hace del vino tachamos a Homero de borracho[3]; el propio padre[4] Ennio nunca se lanzó a cantar batallas sino bebido. "El foro y la cerca de Libón[5] los confiaré a los abstemios; prohibiré cantar a los serios". Desde que promulgué este edicto, los poetas no han parado de rivalizar en beber vino por la noche y de apestar a vino por el día. ¿Y qué? Si uno con rostro fiero y torvo, con pie desnudo y con una toga de pobre textura imitara a Catón, ¿acaso reproduciría la virtuosa moral de Catón[6]? A Yarbitas le hizo reventar su lengua, émula de Timágenes[7], mientras se afanaba por parecer

---

1 Cratino (siglo V a.C.) forma con Aristófanes y Éupolis la tríada canónica de autores de la Comedia Antigua griega, de gran éxito en la época helenístico-romana, como atestigua el arranque de la sátira 1.4. Cratino compuso al menos veintisiete comedias, entre cuyos títulos figura *La jarra de vino*, donde tejía el elogio del vino como inspirador del arte cómica, asegurando que "el que bebe sólo agua nunca puede crear nada bello" (*PCG* 203, ed. Kassel-Austin).

2 Líber es Baco, dios del vino e inspirador de poetas. Los Sátiros son divinidades mitad hombres mitad machos cabríos que acompañan a Baco. Los Faunos son los espíritus de los bosques de la tradición itálica, semejantes a los Sátiros griegos. Las Camenas eran ancestrales divinidades itálicas asimiladas a las Musas griegas.

3 En la obra *Certamen Homeri et Hesiodi* 80-94, Homero recita los versos de la descripción de un banquete (*Od.* 9.6-11) para contestar a la pregunta de qué es lo mejor para el hombre.

4 Ennio (239-169 a.C.) es llamado "padre" por ser considerado el fundador de la épica romana con su obra *Anales*. Parece que en una de sus sátiras dijo: "sólo escribo cuando estoy beodo" (*Sat.* 21 W).

5 En la zona sudeste del foro existía un recinto sagrado, similar al "brocal de un pozo", donde se creía había caído un rayo, signo profético de consagración del lugar. A partir del 204 a.C., cuando Escribonio Libón cercó el lugar, se convirtió en la sede en la que el pretor prestaba audiencia. Es sabido, por otra parte, que toda actividad pública del foro exigía una rigurosa abstinencia de vino.

6 Debe tratarse de Catón de Útica (estoico) más que de Catón el Censor, una figura política republicana respetada incluso en época imperial

7 De Yarbitas, un rétor de ínfimo rango, sólo sabemos lo que nos cuenta Porfirión: de origen numídico, intentaba seguir en la maledicencia las huellas trazadas por el famoso y talentoso Timágenes, pero en el curso de un banquete "reventó", es decir,

fino e intentaba ser tenido por elocuente. Engaña un modelo imitable en sus defectos; pues si casualmente yo palideciera, beberían comino[8] para ponerse pálidos. ¡Oh imitadores, servil rebaño, cuán a menudo me indignan, cuán a menudo me hacen reír vuestras frenéticas agitaciones!

La imitación no está reñida con la innovación (21-34)

Libremente imprimí yo, el primero, mis huellas en regiones no ocupadas, sin pisar con mi pie las ajenas[9]. Quien en sí mismo confía, será el rey que domine el enjambre. Yo fui el primero en enseñar al Lacio los yambos de Paros[10], siguiendo los ritmos y los tonos de Arquíloco, no los temas y las palabras destinados a atacar a Licambes[11]. Y no me pongas en la cabeza una corona de hojas más efímeras precisamente por haber temido modificar sus metros y técnica versificadora; piensa en Safo, que templa su lírica viril con el pie arquiloqueo; lo mismo hace Alceo, pero diferenciándose en contenidos y estructura, sin ir en busca de su suegro para difamarlo en crueles versos y sin echar el lazo a su prometida para estrangularla con infame poema. A este Alceo, no celebrado antes por boca de nadie, yo, poeta lírico latino, le he dado fama[12]. A mí, un innovador,

que quizás cayó fulminado de infarto o ictus cerebral, aunque quizás Horacio sólo aluda metafóricamente a un simple fracaso de Yarbitas. Respecto a Timágenes de Alejandría, fue un afamado rétor de la Roma augustea; traído prisionero de Gabinio a Roma, obtuvo la libertad y se ganó el favor de Augusto, el cual luego, molesto por la maldiciente lengua de tal personaje, se desembarazó de él regalándoselo a Asinio Polión.

[8] Hierba cuyo jugo tenía la propiedad de decolorar la cara de quien la bebiera. Plinio (*Nat.* 20.160) atestigua que algunos fanáticos imitadores del rétor Porcio Latrón lo bebieron, para tener la palidez que Latrón presentaba.

[9] A partir de la orgullosa afirmación de Calímaco al comienzo de los *Aetia*, la reivindicación de originalidad expresada con el símil del "camino no hollado por nadie" se convirtió en un tópico.

[10] Las invectivas yámbicas de Arquíloco de Paros (siglo VII a.C.). Horacio se refiere a su primera obra poética, los *Epodos*. El Venusino siempre manifiesta su orgullo por haber sido un innovador dedicado a plasmar en lengua latina géneros literarios griegos que carecían de precedentes en la cultura romana. Cf. *Carm.* 3.30.13-14: "Yo fui el primero en trasladar el canto eolio a los ritmos de Italia".

[11] Se cuenta que Licambes, tras prometer a su hija Neobule en matrimonio a Arquíloco, rompió luego el pacto nupcial. Arquíloco compuso un mordaz poema acusando a Licambes de perjurio y a sus hijas de inmoralidad con tal crudeza lingüística, que las hijas de Licambes se ahorcaron.

[12] Horacio alude ahora a sus *Odas*. Llama "viril" a la lírica de Safo por dos razones: por haber usado dáctilos, pie propio de la épica, y por la presunta homosexualidad

me gusta que me lean ojos honestos y que me manejen nobles manos.

Horacio no busca el aplauso del vulgo (35-49)

¿Querrías saber por qué el ingrato lector alaba y aprecia mis obritas en privado, mientras que en público las denigra injustamente? Yo no compro el aplauso de la voluble plebe invitando a cenas ni regalando ropa usada[13]; yo, lector y vengador de ilustres escritores, no[14] me digno a intentar ganarme el favor de la gente de letras ni de las tribunas: de ahí tales lágrimas. "Indignos de apiñados teatros, me da vergüenza recitar en público mis escritos y dar importancia a simples bagatelas". Si tal cosa digo, se me contesta: "¡Estás de broma; los reservas para los oídos de Júpiter[15]! ¡Crees que sólo tú eres capaz de destilar mieles poéticas[16], vanidoso!". Temo yo burlarme de ello y, para no verme desgarrado por las afiladas uñas de mi adversario, grito: "No me encuentro a gusto en este terreno[17]", y pido una tregua. Y es que el juego degenera en agitada rivalidad y en ira, y la ira en feroces hostilidades y en mortal guerra.

II 1 [A Augusto]

Proemio-dedicatorio a Augusto (1-17)

Dado que tú solo asumes tantos y tan importantes asuntos (pues proteges con las armas los intereses ítalos, los pertrechas de

de Safo, la poetisa de Lesbos (siglos VII-VI a.C.). Alceo, contemporáneo de Safo, utilizó metros de raíz arquiloquea, pero con distinto fin y con desarrollos temáticos diferentes. Si la estrofa sáfica ya había sido introducida en Roma por Catulo, la alcaica fue Horacio el primer romano en utilizarla.

[13] Donaciones propagandísticas que los políticos solían hacer para ganarse al electorado.

[14] En el original latino leemos *non ego... non ego,* una anáfora que subraya el *pathos* de la polémica contra los literatos que se comportan como políticos a la caza del voto.

[15] Se refiere a Octaviano Augusto, identificado con la suprema divinidad del panteón greco-latino.

[16] En *Carm.* 4.2.28-29, Horacio se compara con "la abeja del Matino, que liba industriosamente dulces tomillos".

[17] Imagen tomada de las prácticas deportivas y atléticas. De hecho, la epístola concluye comparando la actividad poética con un combate de gladiadores.

moral y los corriges con leyes), delinquiría yo contra el bienestar del pueblo, César[18], si te hiciera perder el tiempo con una larga conversación. Rómulo, el padre Líber y Pólux junto con Cástor, acogidos en los templos de los dioses tras sus ingentes hazañas, mientras velaban por el mundo y por el género humano, ponían fin a las duras guerras, repartían los campos y fundaban ciudades, deploraron que la esperada gratitud no se correspondiera con sus méritos[19]. Quien aniquiló a la terrible hidra y sometió a famosos monstruos con duros trabajos impuestos por el hado, descubrió que la envidia sólo es vencida con la muerte[20]. Y es que abrasa con sus rayos quien eclipsa a talentos inferiores a él: una vez extinguido, será también amado. A ti ahora te prodigamos oportunos honores y te erigimos altares para jurar por tu divinidad, declarando que nunca nacerá ni ha nacido nada semejante a ti[21].

Prejuicios conservadores de los Romanos (18-89)

Pero este pueblo tuyo, sabio y justo sólo en preferirte a ti antes que a nuestros generales, a ti antes que a los griegos, en las demás cosas no piensa de igual manera y modo y, salvo en lo que ve retirado de la tierra y que ha cumplido sus días, por todo siente fastidio y odio; es tan defensor de lo antiguo, que a cada momento repite que las Musas dictaron en el monte

[18] Gayo Octavio Augusto (63 a.C.-14 d.C.). Desde que su tío abuelo Julio César lo adoptó (45 a.C.), recibe el nombre de Gayo Julio César Octaviano; en el 27 a.C. es reconocido por el Senado como *Imperator* César Augusto; y desde el 17 de septiembre del 14 d.C. es llamado *Divus Augustus.* Horacio comienza la epístola con la exaltación de la llamada *Pax Augusta,* basada en los tres elementos que el poeta cita: los éxitos militares que trajeron la paz y el dominio absoluto de Roma; la regeneración de las costumbres y la moral; y las reformas legales destinadas a poner freno a los desórdenes sociales y políticos.

[19] Se trata de héroes legendarios que acabaron siendo deificados (cf. Cic., *Nat. deor.* 2.62); quizás hay que ver en estos versos retazos de la corriente evemerista. Vaticina Horacio que también Augusto acabará siendo un dios, como realmente ocurrió tras su muerte (*Divus Augustus*).

[20] Referencia a Hércules y sus famosos doce trabajos. La muerte de la Hidra de Lerna fue el segundo trabajo: se trataba de un monstruo con forma de serpiente y con múltiples cabezas que se regeneraban si eran cortadas. Hércules, para no cortarlas, las aplastó con una gran maza, elemento que pasará a formar parte de sus atributos.

[21] Aunque Augusto aún no había sido divinizado (la epístola debió componerse *ca.* 15-14 a.C.), ya se erigían en las encrucijadas altares y estatuas que celebraban los *Lares Augusti* y al *Genius Augusti,* pues ya había obtenido una condición cuasi-divina (cf. N. Rudd, *Horace. Epistles,* p. 77).

Albano[22] las Tablas que prohíben delinquir (las que sancionaron los diez varones)[23], los pactos que los Reyes concertaron con los Gabios o con los inflexibles Sabinos[24], los libros de los pontífices[25] y los añosos volúmenes de los vates[26]. Si, como los escritos más antiguos de los griegos son incluso los mejores[27], vamos a pesar con igual balanza a los escritores latinos, no hay más que decir: nada duro hay dentro de la aceituna, ni nada duro fuera de la nuez. Hemos llegado al colmo de la prosperidad: pintamos, tocamos la lira y luchamos mejor que los embadurnados aqueos[28].

Si el tiempo mejora los poemas, como pasa con el vino, querría yo saber cuántos años confieren valor a una obra. El escritor que murió hace cien años, ¿debe ser incluido entre los consumados y antiguos o entre los despreciables y modernos? Fíjese un límite que acabe con la disputa. "Es antiguo y bueno el que ha cumplido cien años"[29]. Entonces, el que murió un mes o un año antes, ¿dónde debe ser incluido? ¿En el grupo de los antiguos poetas o en el de aquellos a los que el tiempo presente y futuro va a desechar? "Sin duda que se incluirá justamente entre los antiguos a aquel que tiene un mes menos o todo un año menos". Con tu permiso, como si fueran pelos de una cola de

22 El monte Albano, la montaña sagrada del Lacio, en cuya cima estaba el templo de *Iuppiter Latiaris*, era el equivalente romano del Helicón o Parnaso griego, donde las Musas se aparecían e inspiraban a los poetas.

23 La Ley de las XII Tablas, el primer documento jurídico romano, redactada por una comisión de diez varones o *decemviri* (451-449 a.C.).

24 Los pactos o tratados por los que ambos pueblos se anexionaban a Roma; datan del siglo VI a.C., en época de Tarquinio el Soberbio (534-509 a.C.), séptimo y último rey de Roma. Según Dionisio de Halicarnaso fue Tarquinio el Soberbio quien concluyó un tratado con los Gabios (pueblo del Lacio); según Tito Livio, los primeros acuerdos con los Sabinos remontarían a Rómulo y a Tulo Hostilio (cf. Dion. Hal., *Ant. Rom.* 4.58.4; Liv. 1.54.10).

25 Los libros de los pontífices, encargados de confeccionar el calendario romano, registraban año por año los acontecimientos más relevantes (*Annales*) y dictaban las reglas de los rituales religiosos.

26 Alusión a los vaticinios escritos por legendarios poetas inspirados; debían estar en verso saturnio; los más famosos eran los *Libros Sibilinos* y los *Carmina Marciana*.

27 Confesión sobre la predilección que siente Horacio por la literatura griega clásica y sobre su relativismo respecto al helenismo alejandrino, época literaria magnificada por los poetas neotéricos.

28 Se refiere a los griegos, que solían realizar las competiciones deportivas, incluidas las luchas, untados en aceite y con el cuerpo desnudo, costumbre que los romanos tradicionales rechazan por inmoral e inducir a la homosexualidad (cf. Cic., *Tusc.* 4.70).

29 El interlocutor anónimo y ficticio es un recurso típico de las *Sátiras* horacianas y tiene que ver con el género literario de la diatriba.

caballo, los arranco poco a poco, quitando primero uno y luego otro, hasta que caiga burlado por el argumento del montón que disminuye aquel que recurre al calendario y mide la virtud por los años[30], admirando sólo lo que Libitina[31] ha consagrado. Ennio, sabio, valiente y un segundo Homero, como los críticos dicen, poco parece preocuparse de adónde van a parar las promesas y los sueños de Pitágoras[32]. ¿No leemos a Nevio[33] y está grabado en nuestras mentes, como si fuera un autor casi moderno? Hasta tal punto es sacrosanto todo poema antiguo. Siempre que se discute quién es preferible a quién, Pacuvio se lleva la fama de sabio anciano, Accio de sublime, se dice que la toga de Afranio habría concordado con Menadro, que Plauto vuela al modelo del sículo Epicarmo, que Cecilio vence en gravedad y Terencio en técnica[34]. A estos autores aprende y contempla la poderosa

---

30 Dos ejemplos clásicos que ilustran la paradoja lógica sobre el problema de trazar una línea de demarcación. Cuando de una cola de caballo se van quitando los pelos uno a uno, ¿cuándo deja de ser cola o cuándo empieza a serlo? ¿La cola con un solo pelo es cola o no? Igualmente, cuando de un montón de grano se empieza a eliminar el grano, ¿en qué momento deja de ser un montón? Horacio aplica este argumento (*sorites*, cf. Cic., *Acad.* 2.49) a la presunta antigüedad y, por ello, presunta excelencia de los escritores respecto al juicio de sus contemporáneos. El escritor que lleve cien años muerto es antiguo y bueno. Pero el que lleve muerto sólo noventa y nueve años o noventa y nueve años y once meses, ¿no es bueno y antiguo? La ironía de Horacio es palpable.

31 Diosa romana de los funerales y enterramientos.

32 Ennio (239-169 a.C.), uno de los más destacados poetas romanos arcaicos, nació en Rudias (Calabria). Sirvió en el ejército romano hasta que Catón se lo llevó a Roma (204). Más tarde acompañó a Fulvio Nobilior en su campaña etolia (189), recibiendo la ciudadanía romana. Autor de tragedias y comedias, es sobre todo famoso por su obra épico-histórica *Anales* en dieciocho libros. En el proemio de los *Anales* narraba Ennio un sueño en el que se le aparecía Homero en el monte de las Musas para revelarle, según la concepción pitagórica de la metempsícosis, cómo su alma había transmigrado a él. De ahí que Ennio sea llamado *Homerus alter*, apelativo con el que le bautizó Lucilio (cf. Hor., *Serm.* 2.4.3; *Epist.* 1.12.21). Lucrecio hace decir a Homero que su alma ha transmigrado a Ennio (Lucr. 1.126). Según observa irónicamente Horacio, Ennio no debe temer, pues el profético sueño que tuvo no corre riesgo de verse defraudado, visto el favor popular del que aún goza entre el público romano del siglo I a.C.

33 Gneo Nevio, nacido en Capua *ca.* 270 a.C., militó en el ejército romano participando en la Primera Guerra Púnica (264-241), de la que ofreció una recreación poética en su *Bellum Poenicum*, obra épica escrita en saturnios y destinada a exaltar el patriotismo romano. También fue autor de comedias y tragedias.

34 Marco Pacuvio (220-130 a.C.), sobrino de Ennio, escribió tragedias de ambiente griego. Lucio Accio, nacido en Pisauro (Umbría) en el 170 a.C., fue autor de unas cuarenta tragedias caracterizadas por un *pathos* enfático y ampuloso. Lucio Afranio, nacido *ca.* 150 a.C., escribió diversas comedias *togatae*, de ambiente itálico, mientras que Plauto (*ca.* 259-184 a.C.) y Terencio (185-159 a.C.) cultivaron las comedias *palliatae*, de ambiente griego, inspiradas en la Comedia Nueva ateniense, cuyo mayor representante es

Roma apiñada en un apretado teatro; a éstos los considera y cuenta como poetas desde los tiempos del escritor Livio[35] hasta nuestros días. A veces el vulgo ve correctamente, otras veces se equivoca. Si admira y alaba a los antiguos poetas hasta el punto de no preferir otra cosa y de no compararlos con nada, comete un error; si cree que algunas de sus palabras son demasiado antiguas y en su mayoría rudas, si confiesa que muchas son débiles, entonces tiene buen gusto, está de mi parte y emite un juicio secundado por Júpiter. Lo cierto es que no los ataco ni tampoco creo que los poemas de Livio deban destruirse; recuerdo que de niño me los dictaba el pegón Orbilio[36]; pero me asombro de que parezcan intachables, hermosos y cercanos a la perfección. Si en ellos casualmente brilla una palabra bien empleada y hay uno o dos versos bastante armoniosos, se hace una injusta valoración y el poema entero se vende como una obra maestra. Me indigna que se lancen reproches, no porque una composición se estime grosera y sosa, sino por moderna, y que no se pida la venia para los antiguos, sino honor y premios. Si dudara sobre si las comedias de Atta[37] recorren bien o no el azafrán y las flores, casi todos nuestros padres clamarían que se ha perdido la vergüenza

Menadro (341-290 a.C.), de quien poseemos entera su comedia *El díscolo.* Epicarmo (siglos VI-V a.C.) fue un autor siciliano que escribió comedias de inspiración propia y distintas de la tradición ateniense; los fragmentos son muy escasos para saber hasta qué punto influyó en la vena creativa de Plauto. Cecilio Estacio (ca. 220-168), natural de la Galia Cisalpina, fue autor de éxito con sus comedias *palliatae* inspiradas en Menandro. Este canon de autores que Horacio nos ofrece se puede comparar con otros similares, como el de Volcacio Sedígito (Gell. 15.24), que concede la primacía a Cecilio, Plauto y Nevio, relegando a Terencio al sexto puesto, o el de Varrón (Gell. 6.14.6), quien toma a Pacuvio como ejemplo de estilo elevado, a Terencio del mediano y a Lucilio del llano.

[35] Livio Andronico (siglo III a.C.), liberto de la Magna Grecia, hizo una traducción creativa de la *Odisea* en versos saturnios, introduciendo así en Roma el género épico, si bien también se le atribuye el mérito de haber importado a la Urbe las tragedias y comedias griegas.

[36] Lucio Orbilio Pupilo, nacido en Benevento, donde le fue erigida una estatua conmemorativa, se hizo famoso como *grammaticus* riguroso y amante de los autores arcaicos (Livio Andronico, Nevio, Ennio, etc.). Hacia el 63 a.C. se instaló en Roma, donde abrió una escuela célebre por sus métodos didácticos, consistentes en hacer aprender de memoria a los escritores romanos antiguos. En torno a él, y precisamente por este pasaje de Horacio, se forjó la leyenda de que tenía un carácter irascible y agresivo (cf. Suet., *Gram.* 9).

[37] Tito Quincio Atta, muerto en el 77 a.C., fue un autor famoso de comedias *togatae* (de ambiente romano). Parece que fue cojo y que a este defecto alude el *cognomen* Atta. Así, Horacio se preguntaría irónicamente si un autor que cojea, como es el caso de Atta, puede hacer comedias que transcurran *recte,* que nosotros hemos traducido por "bien", pero cuyo significado más ajustado sería "derecha, erguidamente".

por intentar yo censurar las obras que el serio Esopo y el docto Roscio protagonizaron[38], bien porque nada consideran correcto sino lo que les place, bien porque estiman vergonzoso obedecer a los jóvenes y confesar que ya de viejos deben olvidar lo que aprendieron de muchachos. Quien ahora alaba el canto de los Salios de Numa[39] y quiere aparentar que él solo conoce lo que ignora tanto como yo, no es que apruebe y aplauda los talentos sepultados, sino que combate los nuestros y nos odia con lívida envidia tanto a nosotros como a nuestros escritos.

Caricatura de Grecia y Roma (90-117)

Pues si los griegos hubieran visto la novedad con tan malos ojos como nosotros, ¿qué sería ahora antiguo? ¿O qué tendría el público para leer y desgastar con el uso personal? Tan pronto como Grecia dejó de guerrear y comenzó a divertirse en bagatelas y a entregarse al vicio con suerte favorable, se abrasó apasionadamente ya por los atletas, ya por los caballos, se enamoró de los artesanos del mármol, del marfil o del bronce, los cuadros pintados extasiaron su rostro y su mente, y gozó tanto con los flautistas como con las tragedias; como si fuera una niña pequeña que jugaba bajo la vigilancia de la nodriza, lo que pidió apasionadamente, rápidamente saturada lo abandonó. ¿Qué nos agrada u odiamos que no estimemos mudable? Éstos son los frutos de la paz y de la prosperidad. En Roma durante largo tiempo fue cosa agradable y solemne despertarse y abrir la casa temprano, resolver los problemas legales a los clientes, prestar cautamente dinero a deudores solventes, escuchar a los mayores, explicar a los jóvenes cómo se puede aumentar el patrimonio y disminuir los daños de la lujuria. Cambió de opinión el voluble pueblo y se abrasa por la sola pasión de escribir; los niños y los severos padres cenan con la cabeza ceñida por guirnaldas mientras dictan poemas. Yo mismo, aunque afirmo no escribir verso alguno, resulto ser más

---

[38] Esopo y Roscio fueron dos actores famosos de la primera mitad del siglo I a.C. Esopo protagonizó más bien tragedias, por eso Horacio lo califica de *gravis*. Roscio fue amigo de Catulo y Cicerón y elevado al rango de caballero por Sila.

[39] A Numa Pompilio (*ca.* 715-673 a.C.), segundo rey de Roma, se le atribuye la creación del colegio sacerdotal de los Salios, consagrados a Marte, cuyas fórmulas litúrgicas estaban escritas en una lengua tan oscura y arcaica que ya nadie los entendía en tiempos de Horacio. El filólogo Elio Estilón intentó descifrarlas (cf. Varr., *L.L.* 7.2), pero en época de Quintiliano (*Inst.* 1.6.40) ni los mismos sacerdotes las entendían.

mentiroso que los Partos[40] y, antes de salir el sol, ya estoy despierto y pido la pluma, el papel y el escritorio. El que no sabe pilotar una nave, teme coger el timón; sólo se atreve a dar abrótano[41] al enfermo quien aprendió a hacerlo; lo que atañe a los médicos, los médicos lo diagnostican; de las obras de arte se ocupan los artesanos: pero poesía la escribimos todos, doctos e indoctos[42].

La utilidad del poeta para la comunidad (118-138)

Sin embargo, este desvarío y esta ligera locura cuán grandes ventajas conllevan; míralo así: en el corazón del vate rara vez se asienta la avaricia; ama sus versos y ésa es su única pasión; de los perjuicios, de los esclavos fugados o de los incendios se ríe; no urde trama alguna contra su socio o su joven pupilo; vive de legumbres y de pan de segunda clase[43]; aunque es un soldado incompetente y cobarde, resulta útil a la ciudad, si admites que también las pequeñas cosas ayudan a las grandes. El poeta da forma a la tierna y balbuciente boca del niño; primero aparta sus oídos de las conversaciones obscenas y luego también modela su corazón con preceptos propicios, corrigiéndole la grosería, la envidia y la ira; le cuenta hazañas de recta moral, instruye a las nuevas generaciones con conocidos ejemplos; consuela al pobre y al enfermo. ¿Cómo aprenderían las plegarias los castos mancebos y las doncellas que no conocen varón, si la Musa no les hubiera concedido un vate? El coro invoca ayuda y siente la presencia de las divinidades; lisonjero, con docta súplica, implora las aguas del cielo; hace desaparecer las enfermedades; expulsa temibles peligros; consigue tanto la paz como un año rico en mieses[44]. La poesía aplaca a los dioses del cielo y también las almas de los muertos[45].

---

[40] Pueblo de Persia, afamados jinetes y arqueros. Horacio los califica de mentirosos, como era habitual tildar a todos los enemigos de Roma.

[41] Planta aromática y medicinal para el tratamiento de las afecciones respiratorias (cf. Plin., *Nat.* 21.160-162).

[42] Sobre la incontinente moda de escribir poesía en esta época cf. Quint., *Inst.* 10.3.19-22 y Petron. 55.

[43] La frugalidad de raíz epicúrea tan ponderada por Horacio, su conocida filosofía de la moderación o *aurea mediocritas* (cf. *Carm.* 2.16.13-16; *Serm.* 2.2.1-7).

[44] Se perciben en estos versos temas y motivos cercanos a los del *Carmen saeculare,* cantado por un coro de cincuenta y cuatro jóvenes y doncellas durante los *ludi saeculares* del 17 a.C.

[45] Los Manes.

Primitiva libertad de los romanos (139-155)

Los antiguos agricultores, vigorosos y felices con poco, relajando en días de fiesta, tras la recolección del trigo, el cuerpo y el propio espíritu (que soportó duras preocupaciones en espera del final), junto con sus hijos y fieles esposas, compañeros de fatiga, ofrecían en sacrificio un cochino a la Tierra, leche a Silvano[46] y flores y vino al Genio[47] que recuerda la brevedad de la vida. De esta usanza nacieron los licenciosos fesceninos[48], poesías que vertieron en versos alternos rústicas invectivas. Año tras año aquella aceptada libertad de palabra gastó amables bromas, hasta que las burlas ya crueles comenzaron a convertirse en abierta rabia y a penetrar amenazantes en las casas honestas con total impunidad. Las víctimas se dolieron de las cruentas dentelladas, pero también los no afectados se preocuparon por una situación que a todos afectaba; incluso se promulgó una ley y un castigo[49] para evitar que se escribieran maldicientes poemas contra nadie: cambiaron de registro por miedo al palo y volvieron a su prístino espíritu de bendición y deleite.

La helenización de Roma (156-176)

Grecia, tras ser conquistada, conquistó a su fiero vencedor[50] e introdujo la cultura en el agreste Lacio. Así, el rudo ritmo del

[46] Divinidad autóctona de los bosques y zonas rurales.

[47] El Genio era la divinidad que influía en el nacimiento de cada individuo y que determinaba también su destino personal. Cuando la persona en cuestión moría, esta especie de "Ángel de la guarda" volvía al Espíritu Universal.

[48] *Fescennina ... licentia:* Se trataba de antiguos versos licenciosos y libres de prejuicios que se pronunciaban en situaciones festivas, como verbenas rurales por la cosecha, matrimonios, procesiones triunfales y momentos significativos en los que era especialmente importante alejar el "mal de ojo". Hay una doble teoría sobre la etimología de estos versos fesceninos: bien se llaman así por provenir de una mítica ciudad etrusca denominada Fescennina (Plinio, *Nat.* 3.52; Serv., *Ad Aen.* 7.659); bien se relacionan con el *fascinum,* un símbolo fálico llevado en torno al cuello como talismán para prevenir el mal de ojo (Plin., *Nat.* 29.39). La forma dialogada de los fesceninos, junto con la corrosiva mordacidad de sus registros expresivos, inducía a algunos historiadores y gramáticos a situarlos en el origen del género dramático, especialmente de la comedia (también Aristóteles, *Poet.* 4.1449a 4, hace nacer la comedia de canciones fálicas preventivas contra el mal de ojo). Horacio, como vemos, aún no sigue esta teoría.

[49] La Ley de las XII Tablas incluía sanciones contra los autores de *mala carmina.*

[50] Famoso aforismo que, mediante un juego de palabras y forzando casi la paradoja, expresa muy bien el sentido último de las relaciones político-culturales entre la cultura griega y la latina.

saturnio[51] dejó de fluir y el buen gusto expulsó la pesada fetidez, aunque por largo tiempo se mantuvieron y aun hoy se mantienen las huellas de la rusticidad. Y es que tarde volvió sus ojos a los escritos griegos y, sólo tras las Guerras Púnicas, empezó tranquilamente a investigar qué utilidad reportaban Sófocles, Tespis[52] y Esquilo. Se embarcó también en la empresa de traducirlos dignamente y quedó satisfecho, gracias a su naturaleza sublime y enérgica; pues tiene el romano espíritu trágico y feliz osadía, pero por torpeza desdeña y teme la labor de lima.

Se cree que la comedia, como extrae los temas de la vida cotidiana, exige muy poco sudor, pero conlleva tanto mayor esfuerzo cuanto menor licencia. Observa cómo salvaguarda Plauto el papel del joven enamorado, cómo el del padre tacaño, cómo el del intrigante lenón; qué gran Doseno se muestra al pintar a los voraces parásitos; con qué zuecos tan poco apretados recorre los escenarios[53]. Pues lo que ansía es meter la moneda en su bolsa; tras esto, no le importa si la comedia se hunde o se sostiene rectamente en pie[54].

Autor teatral y público (177-213)

Cuando un autor es llevado a escena sobre el ventoso carro de la Gloria, el espectador tardo le desanima, el diligente le enardece: tan frívolo y tan mezquino es lo que abate o re-

---

[51] Se trata de un verso romano autóctono que actualmente supone un difícil problema filológico, pues no se sabe si presentaba una estructura cuantitativa, acentuativa o simplemente rítmico-fónica. Es el tipo de verso en que Livio Andronico escribió su versión de la *Odisea* o Nevio su *Bellum Poenicum.* A partir de los *Anales* de Ennio, el saturnio es sustituido por el hexámetro dactílico de origen griego.

[52] Cf. *Ars* 276. Tespis es el semilegendario creador de la tragedia griega (siglo VI a.C.); posiblemente fue él quien dramatizó el tejido verbal antes encuadrado en los esquemas de la lírica coral y quien introdujo la figura de un actor encargado de recitar el prólogo y de conversar con el corifeo. Esquilo (525-456 a.C.) y Sófocles (496-406 a.C.), junto con Eurípides, forma la famosa tríada de tragediógrafos griegos.

[53] El joven enamorado, el padre tacaño y el lenón son personajes típicos de la comedia latina de ambientación griega (*fabula palliata*). El Doseno ("el jorobado") es una máscara típica de la *fabula atellana* de ambientación itálica. Los zuecos son el calzado propio de la comedia, mientras que los coturnos lo son de la tragedia.

[54] Dura crítica a Plauto, a quien le censura preocuparse sólo por el éxito fácil, por ganar dinero y por la gloria, sin preocuparse lo más mínimo por la coherencia y consistencia de sus comedias. También la crítica moderna critica en Plauto la estructura defectuosa y desorganizada de sus comedias y la inmoderada búsqueda de la risa, aun a costa de descuidar otros aspectos y cometer errores de todo tipo, cf. M. Mañas Núñez, *Plauto. El soldado fanfarrón,* Cáceres, Universidad de Extremadura, 2003, pp. 7-51.

sucita a un corazón ávido de gloria. ¡Adiós al espectáculo, si el fracaso me hace enflaquecer y el éxito engordar! A menudo también pone en fuga y aterra al audaz poeta el hecho de que los espectadores que son mayoría en número, pero minoría en virtud y dignidad (incultos y necios, y dispuestos a pelear si los caballeros disienten), pidan en medio de la representación un oso o unos púgiles; pues con tales cosas goza el populacho. Aunque también es verdad que todo el gusto de los caballeros ha pasado del sentido del oído al de la insegura vista y al vano placer sensual[55]. Hasta cuatro horas o más permanece bajado del telón[56], mientras huyen los escuadrones de caballería y los batallones de infantería; luego se arrastra a reyes depuestos del trono con las manos atadas; desfilan carros de guerra, carrozas, vehículos de cuatro ruedas y naves; se hace pasar el marfil cogido en los saqueos y todo el botín de Corinto[57]. Si Demócrito[58] estuviera vivo en la tierra, se reiría de que una jirafa, mezcla de pantera y camello[59], o un elefante blanco atrajeran sobre sí las miradas del vulgo; se fijaría más atentamente en el público que en los propios juegos, pues le ofrecería un espectáculo mucho más fascinante; y pensaría que los escritores contaban la pieza teatral a un burro sordo. Pues, ¿qué voces han podido superar el ensordecedor ruido de nuestros teatros? Parece que muge el bosque Gargano[60] o el mar Tirreno: cuando se contemplan con tan gran estrépito los juegos, la escenografía y las riquezas exóticas; cuando el actor sale a escena engalanado con ellas, la mano

[55] El público gozaba y estaba más atento a los "efectos especiales" que se desarrollaban en escena, que a los diálogos y textos teatrales. Similar queja leemos en Cicerón (*Fam.* 7.1.2): "¿Qué deleite experimentan en ver seiscientos mulos en la *Clitemnestra*, tres mil cráteras en el *Caballo de Troya* o distintas tropas de infantes y jinetes en pugna?".

[56] Hasta el siglo II d.C. no entró en práctica el actual sistema de "levantar el telón". En época de Horacio el telón se enrollaba en un cilindro puesto en el suelo de la escena; permanecía bajado mientras duraba la representación y se subía al concluir el espectáculo.

[57] El saqueo de Corinto fue perpetrado por Lucio Mummio en el 146 a.C. y fue tan rico que permitió eliminar los tributos ciudadanos.

[58] Según cuentan Cicerón y Diógenes Laercio, Demócrito, filósofo presocrático atomístico, era más partidario de reírse de la locura humana que de censurarla seriamente (cf. Cic., *Fin.* 5.87; D.L. 9.45-46; *Ars* 297).

[59] La jirafa (*camelopardalis*) fue vista en Roma por vez primera en los juegos triunfales que César ofreció en el 46 a.C. (cf. Casio Dión 43.21.1; Varrón, *L.L.* 5.100; Plin., *Nat.* 8.69).

[60] Los bosques de la montaña de Gargano, en Apulia, cuyas aguas van a parar al Adriático.

derecha choca con la izquierda en aplausos. ¿Ha dicho algo el actor? Nada de nada. Entonces, ¿qué es lo que gusta? La lana que con el tinte de Corinto imita el color violeta.

Y para que no creas que, lo que yo mismo me niego a hacer, lo alabo maliciosamente cuando otros lo practican bien, me parece que podría caminar por una cuerda tensada el poeta capaz de angustiar, irritar o calmar mi pecho con ficciones, de llenarlo de falsos miedos, como un mago, y de transportarme ya a Tebas, ya a Atenas[61].

Poesía para ser leída (214-270)

Pero, ¡ea!, también a los poetas que prefieren confiarse al lector antes que soportar el desdén de un público insolente, préstales algo de atención, si quieres llenar de libros dignos la biblioteca del templo de Apolo[62] y estimular a los poetas para que intenten llegar con mayor afán al verdeante Helicón[63].

Mucho mal nos hacemos a menudo los poetas (y voy a tirar piedras contra mi propio tejado), cuando te damos un libro en momentos de preocupación o cansancio; cuando nos molestamos si uno de nuestros amigos se atreve a censurar un solo verso; cuando recitamos pasajes ya recitados sin que nadie nos lo pida; cuando nos lamentamos de que no sean visibles nuestras fatigas ni el hilo fino con que tejimos los poemas; cuando esperamos que la cosa llegará a tal punto que, nada más descubrir tú que componemos versos, benevolente y espontáneamente nos harás llamar para apartarnos de la pobreza y obligarnos a escribir. Pero, sin embargo, es preciso conocer qué clase de guardianes custodian el templo de ese valor tuyo tan admirado en la paz y en la guerra y que no merece encomendarse a un poeta indigno. Querido del rey Alejandro Magno fue el famoso Quérilo[64], que

---

[61] El poeta dramático transporta a su auditorio a Tebas (con un *Edipo*) o a Atenas (con un *Hipólito*).

[62] La biblioteca de Apolo Palatino, ubicada en el templo homónimo, fue inaugurada por Augusto en el 28 a.C.

[63] Monte de Beocia, entre el lago Copais y el golfo de Corinto, en donde la mitología griega sitúa la morada de las Musas. El tono de Horacio es irónico, pues el monte Helicón era tópico para referirse a la inspiración poética (cf. *Ars* 296).

[64] Quérilo de Yaso (en Caria, Asia Menor) era un poetastro que siguió a Alejandro Magno y cantó sus hazañas en versos de mala factura poética. Para corroborar su teoría del pésimo gusto literario de Alejandro (opuesto a su fino sentido estético en las artes plásticas, como leemos en los versos 239-241 respecto a Apeles y Lisipo), Horacio fuerza la realidad

por sus versos desaliñados y mal construidos recibió a cambio un buen puñado de filipos, moneda real. Pero al igual que la tinta, cuando se manipula, deja manchas y borrones, casi siempre los escritores empañan con indignos poemas los hechos más gloriosos. Aquel mismo rey, que generosamente compró tan caro un poema tan ridículo, prohibió mediante un edicto que nadie salvo Apeles le retratara y que nadie sino Lisipo[65] modelara en bronce la efigie del valeroso Alejandro. Mas si tal sutileza de juicio respecto a las artes figurativas se trasladara a los libros y a estos dones de las Musas, jurarías que había nacido en la pesada atmósfera de Beocia[66].

Sin embargo, tus amados poetas Virgilio y Vario[67] no deshonran la estima que tienes de ellos ni los regalos que recibieron con gran gloria del que los dio; ni tampoco los rostros modelados en estatuas de bronce se muestran más visibles que la moral y el corazón de los varones ilustres en la obra de un vate.

Y yo, más que escribir conversaciones en estilo pedestre, preferiría cantar tus hazañas y describir los lugares y paisajes, los ríos, las ciudadelas erigidas en la cima de los montes y los reinos extranjeros, las guerras que tu mando supremo ha concluido en todo el orbe, el templo que guarda a Jano[68], custodio de la paz, y a Roma, que bajo tu guía se ha convertido en el terror de los Partos: todo esto querría cantarlo si mis posibilidades fueran acordes a mis deseos. Pero ni tu majestad admite

histórica. Según los escoliastas, Alejandro habría prometido a Quérilo una moneda de oro (un filipo) por cada buen verso que hiciera y un golpe por cada verso malo: Quérilo sólo se llevo siete filipos y gran cantidad de golpes que le ocasionaron la muerte (Ps. Acr. *Ad Artem poeticam* 357). Alejandro también había declarado que prefería ser el Tersites de Homero antes que el Aquiles de Quérilo (Porph. *Ad Artem poeticam* 357).

[65] Apeles de Éfeso fue el pintor oficial de Alejandro Magno; por su sentido de la perspectiva y de los efectos claroscuros se convirtió en el pintor más famoso de la antigüedad. Lisipo de Sición (siglo IV a.C.), influido por Policleto, fue un celebérrimo escultor.

[66] Beocia, una región muy húmeda, era consideraba nociva para la inteligencia (la bruma de sus lagos y valles cerrados ofuscaba las mentes), cf. N. Rudd, *Horace. Epistles,* p. 116.

[67] Según Pseudo-Acrón, ambos poetas recibieron de Augusto un millón de sestercios como regalo. Según Suetonio, Virgilio habría dejado a su muerte un patrimonio de diez millones de sestercios. Lucio Vario Rufo, autor de la preciada tragedia *Tiestes,* y Plocio Tucca fueron los editores de la *Eneida* de Virgilio. Cf. los comentarios de N. Rudd, *Horace. Epistles,* pp. 116-117.

[68] El templo de Jano permanecía abierto en tiempos de guerra y cerrado en tiempos de paz (cf. Varrón, *L.L.* 5.165). Augusto lo cerró en tres ocasiones, en los años 29, 24/25 y 8/7 a.C.

un poema humilde ni mi pudor se atreve a intentar una empresa que excede mis fuerzas[69]. Y es que un exceso de celo importuna neciamente a quien se ama, sobre todo cuando uno se dedica a los ritmos literarios. En efecto, se aprende más rápidamente y se recuerda con mayor gusto lo que mueve a la risa que lo que suscita reconocimiento y aprobación. No me interesa un oficio que me incomoda ni quiero ser representado en deforme caricatura de cera, ni tampoco deseo ser celebrado en malos versos, para no morirme de vergüenza al ser obsequiado con un tosco regalo y para no verme trasladado junto con mi poeta, metidos ambos en una caja cerrada, al barrio donde se venden incienso, perfumes, pimienta y todo cuanto se envuelve en insípidos manuscritos[70].

II 2 [A Floro]

Horacio es mal corresponsal (1-25)

Floro[71], amigo fiel del noble y famoso Nerón[72], si alguien casualmente te quisiera vender un joven esclavo nacido en Tíbur o en Gabios[73] y tratara contigo en estos términos: "He aquí un candoroso y hermoso muchacho de la cabeza a los pies; será tuyo por ocho mil sestercios[74]. Nacido en casa, vale para todo tipo de servicios a la menor seña del amo; está algo versado en literatura griega y es apto para cualquier arte. Podrás modelarlo como quieras, es como arcilla húmeda; más aún, entonará canciones sencillas, pero agradables para tus compañeros de copas. Abundantes promesas suscitan desconfianza, cuando el que quiere deshacerse de sus mercancías las elogia más de lo justo. Ninguna

[69] También en *Serm.* 2.1.12-15 le dice a Trebacio que le "faltan fuerzas" para cantar las hazañas de Augusto. Se trata, en fin, de una *recusatio* de la poesía épica.

[70] El llamado *vicus Tuscus,* barrio toscano o etrusco, descrito en la sátira 2.3.227-230, la zona comercial más importante de Roma. Los productos adquiridos en el mercado se envolvían en papel (más exactamente, el texto latino dice *chartis,* "papiros") usado.

[71] De Julio Floro sólo sabemos lo que nos cuenta el escoliasta Porfirión: que era escriba y autor de sátiras al estilo de Lucilio.

[72] Tiberio Claudio Nerón, hijo de Livia, fue adoptado por Augusto en el año 4 d.C. y acabó siendo su sucesor en el Imperio.

[73] Tíbur (la actual Tívoli), a unas dieciocho millas de Roma. Gabios es una ciudad del Lacio a unas catorce millas de Roma

[74] Un precio bastante elevado; el precio medio que se solía pagar eran cuatro mil sestercios.

urgencia me agobia; soy pobre, pero no estoy en bancarrota; ningún mercader de esclavos te haría una oferta como ésta ni tampoco cualquiera obtendría fácilmente de mí tales condiciones. Una sola vez se me escapó y, como suele suceder, se ocultó bajo la escalera por temor a los latigazos. Saca el dinero, si no te incomoda nada salvo dicha fuga", creo que se llevaría el dinero convenido sin temor a ser castigado. Con conocimiento de causa compraste algo defectuoso; te expuso claramente las cláusulas; sin embargo, ¿le llevarás a juicio y te meterás en injusto pleito? Te dije, cuando te ibas, que era perezoso; te dije que era casi manco para tales deberes, para que no me reprendieras cruelmente por no responderte a ninguna carta. ¿De qué me sirvió, si impugnas derechos que están en mi favor? Te quejas además de que soy un mentiroso por no enviarte los poemas que esperas.

Horacio ya no escribe poesía, porque no necesita dinero (26-54)

Un soldado de Lúculo[75], mientras cansado roncaba por la noche, había perdido hasta el último céntimo de sus ahorros reunidos con muchas fatigas; tras ello, como lobo furioso, igualmente feroz consigo mismo y con el enemigo, con sus afilados y hambrientos dientes, expulsó a una guarnición regia, según dicen, de una posición bien amurallada y rica en recursos. Famoso por esta acción, le condecoran con honrosos presentes y recibe además veinte mil sestercios. Casualmente, poco tiempo después, deseando el general en jefe destruir no sé que fortaleza, comenzó a exhortarle con palabras que incluso a un cobarde podrían infundir valor: "Ve, valiente, adonde tu valor te llama; ve con exitoso pie a llevarte grandes y merecidos premios. ¿A qué esperas?". Aquel soldado avispado, por rústico que fuera, respondió: "Irá, irá adonde tú quieres aquel que perdió la bolsa de su dinero".

Quiso el destino que en Roma se me educase[76] y se me enseñase cuán nociva fue para los griegos la ira de Aquiles[77]. Algo más añadió a mi formación la noble Atenas, esto es, la voluntad de distinguir lo recto de lo torcido y de buscar la verdad

[75] Lucio Licinio Lúculo dirigió varias campañas militares contra Mitrídates, rey del Ponto, y Tigranes I, soberano de Armenia, entre los años 74-66 a.C.

[76] Cf. *Serm.* 1.6.71-84.

[77] Alusión velada al comienzo de la *Ilíada* de Homero.

en los bosques de Academo[78]. Pero las duras circunstancias me apartaron de aquel encantador lugar y la vorágine de la guerra civil me llevó inexperto a un ejército incapaz de hacer frente a los brazos de César Augusto. Tan pronto como Filipos[79] me dejó salir de allí, con las alas cortadas, humillado y privado de la casa y propiedades paternas, la audacia de la pobreza me impulsó a componer versos. Pero ahora que tengo bienes de sobra, ¿qué tipo de cicuta[80] podrá nunca desintoxicarme, si prefiriese dormir a escribir versos?

...porque ya no es joven (55-57)

El paso de los años me roba los placeres uno tras otro: ya me han arrebatado las ganas de bromear, de enamorarme, de banquetear y de jugar; ahora intentan arrancarme la poesía de mis manos. ¿Qué quieres que haga?

...porque no puede agradar a todos (58-64)

En fin, no todos tienen las mismas preferencias y gustos: tú gozas con la lírica, este otro se deleita con los yambos, aquel otro con las cáusticas gracias de las sátiras al estilo de Bión[81]. Es como si se me presentaran tres comensales con gustos discordantes, pidiéndome cada uno platos muy diferentes según su distinto paladar. ¿Qué darles o qué no darles? Lo que tú rechazas, el otro lo demanda; lo que tú pides, eso mismo resulta odioso y desagradable para los otros dos.

---

[78] Se trata del lugar ateniense (consagrado al héroe ático Academo, ligado a los Dióscuros) donde se hallaba un gimnasio que Cimón había dotado de un rico jardín (cf. Plut., *Cimón* 31); allí fue donde Platón, tras la muerte de Sócrates y tras una serie de viajes por el mediterráneo, enseñó hasta su muerte (348 a.C.). Allí fueron a estudiar Bruto y Horacio, junto con otros nobles romanos, en el año 42 a.C.

[79] La batalla final de Filipos (en las llanuras de Tesalia) tuvo lugar en el 42 a.C. y en ella los cesarianos (Marco Antonio y Octavio) vencieron a los republicanos asesinos de César (Bruto y Casio). Horacio militó en el bando republicano, junto con otros jóvenes nobles romanos, con más pena que gloria (cf. *Carm.* 2.7.9-10).

[80] La cicuta, letal en altas dosis, se consideraba un remedio para la locura (cf. Plin., *Nat.* 25.151-154).

[81] Bión de Borístenes (ca. 325-265 a.C.) fue autor de unas "diatribas" de carácter ético-filosófico, caracterizadas por una nutrida tipología de personajes y por diálogos muy vivos, que influyeron notablemente en las *Sátiras* de Lucilio y Horacio. Horacio cita en estos versos sus *Odas, Epodos* y *Sátiras,* pero no sus *Epístolas,* cuyo primer libro aún no se había publicado en esta fecha como un volumen orgánico.

...porque Roma no es lugar para un poeta (65-86)

Además de ello, ¿crees tú que puedo escribir poesía en Roma en medio de tantas preocupaciones y tantas fatigas? Uno me invita a ser su garante; otro a abandonar todos mis deberes y escuchar sus escritos; uno guarda cama en el monte Quirinal, otro al final del Aventino, y tengo que visitar a ambos: ¡ya ves si son distancias razonables[82]! "Pero al menos hay espaciosas plazas donde dar rienda suelta al pensamiento". Ya. ¿Y el fogoso constructor que anda corriendo con las mulas y los peones, y la enorme grúa que levanta tan pronto piedras como maderos, y los tristes funerales que avanzan en sólidos carros, y la perra rabiosa que se escapa por allí y la cerda llena de fango que corre por allá? ¡Anda, intenta componer así canoros versos! Toda la comunidad de escritores ama los bosques y huye de la ciudad, justos seguidores de Baco, dispensador de sueño y sombra[83]. ¿Y quieres tú que entre los ruidos nocturnos y diurnos escriba yo poesía y siga las estrechas huellas de los vates? Un hombre de talento que escogió para sí la tranquila Atenas, que se entregó siete años a los estudios y que ha envejecido en la cuidadosa lectura de libros, acaba siendo más mudo que una estatua y suscitando las más de las veces la risa de la gente. Aquí, en medio del oleaje de la vida y de las tempestades civiles, ¿me voy a poner yo a enlazar palabras que estimulen el son de la lira?

...porque no quiere tener que escuchar a otros poetas (87-105)

Había en Roma dos hermanos, rétor uno y jurista el otro, que no cesaban de dirigirse mutuos y sinceros elogios: el primero era un Graco para el segundo y el segundo un Mucio para el primero[84]. ¿Cómo no va a afectar este delirio a los melodiosos

[82] Entre el Quirinal (al norte) y el Aventino (al sur) hay una distancia considerable.

[83] Baco es visto como fuente inspiradora de poetas (*Epist.* 1.19.3) y como defensor de la vida retirada (*Epist.* 1.16.73-79)

[84] Horacio no piensa en dos personajes particulares, sino que intenta generalizar. Aunque Gayo Graco era mejor orador que su hermano Tiberio, ambos eran muy estimados por Cicerón (cf. Cic., *Br.* 103; 125-126). Respecto a la *gens Mucia* cuenta, al menos, con tres grandes juristas: Publio Escévola (cónsul en 133 a.C.), su primo Quinto (el "Augur", cónsul en 117 a.C.) y su hijo Quinto (el "Pontífice", cónsul en 95 a.C.).

poetas? Yo compongo poemas líricos; este otro elegías. "¡Obra admirable de ser vista y cincelada por la mano de las nueve Musas!". ¡Contempla primero con qué gran orgullo, con qué aires de superioridad recorremos con la vista el templo[85] destinado a acoger a los vates romanos! Luego también, si tienes tiempo libre, síguenos y escucha de lejos lo que cada uno propone y cómo cada cual se teje para sí una corona. Recibimos golpes y con otros tantos golpes destruimos al enemigo, como en un lento combate de Samnitas[86] prolongado hasta las primeras luces de la tarde. Salgo hecho un Alceo, según su propia definición. A él, ¿cómo definirle sino como un Calímaco? Si me parece que pide más, le hago un Mimnermo y se enorgullece con el apodo escogido[87]. Muchas cosas soporto para agradar a la irritable raza de los vates, cuando escribo e intento alcanzar con súplicas el favor del público; pero yo mismo, finalizados mis afanes y recobrada la sensatez, podría tapar mis oídos, impunemente atentos a los lectores[88].

La poesía auténtica es muy exigente y reclama la autocrítica (106-140)

Nos reímos de quienes componen malos poemas, pero ellos gozan escribiendo, se veneran y, si te callas, por propia iniciativa alaban felices todos sus escritos. Sin embargo, quien desee hacer un poema ajustado a las reglas del arte, junto con las tablillas tomará el carácter de un censor honesto; todas aquellas palabras que tengan poco brillo, que carezcan de vigor y que se estimen indignas de aprecio, se atreverá a eliminarlas del pasaje, aunque se nieguen a desaparecer y continúen habitando en el santuario de Vesta. Desenterrará con habilidad términos durante largo tiempo obsoletos y sacará a la luz expresiones felices y sugerentes que,

---

[85] El templo de Apolo Palatino. Más que en un ambiente sagrado y majestuoso como la biblioteca de este templo, las *recitationes* con las que Horacio ironiza habría que situarlas en un auditorio laico como, quizás, el de Mecenas.

[86] *Un tipo de gladiadores.*

[87] En este juego de parangones con famosos poetas griegos podrían atisbarse las claves para identificar al autor de dísticos elegiacos que cita Horacio en esta especie de rivalidad literaria. La alusión al poeta alejandrino Calímaco (310-240 a.C.) parece apuntar a Propercio (ca. 50-16 a.C.), poeta elegiaco perteneciente también al círculo de Mecenas, en cuyo libro IV aplicaba a la antigüedad romana los modos de la poesía etiológica cultivada por Calímaco. Mimnermo de Colofón (siglo VI a.C.) es un elegiaco griego arcaico.

[88] Horacio simula haber dejado de escribir (cf. *Ars* 304).

pronunciadas antiguamente por los Catones y Cetegos[89], yacen ahora abandonadas en vergonzoso olvido y en solitaria vejez. Admitirá también términos nuevos que haya generado el padre Uso. Impetuoso, fluido y muy parecido a un torrente de agua pura, verterá abundante caudal y dotará al Lacio de una rica lengua; pondrá freno a los adornos superfluos, con prudente aplicación limará las expresiones demasiado ásperas, eliminará lo que carece de fuerza y dará la impresión de estar jugando, si bien sufrirá en el empeño, como quien baila ya como un Sátiro, ya como un agreste Cíclope.

Preferiré pasar por escritor delirante y sin arte, con tal de que mis defectos me deleiten o al menos me pasen desapercibidos, antes que ser consciente de ellos y refunfuñar. Hubo en Argos[90] un hombre nada innoble que creía estar asistiendo a una admirable tragedia, sentado en el teatro vacío y aplaudiendo felizmente; él cumplía con las demás obligaciones de la vida según la recta moral: era muy buen vecino, un huésped amable, cariñoso con su mujer, capaz de perdonar a los esclavos y de no enfurecerse si dañaban el tapón de una botella, capaz también de evitar un precipicio o un pozo sin brocal. Cuando, curado gracias a las ayudas y cuidados de sus parientes, logró expulsar con eléboro puro[91] su enfermedad y su bilis y recuperó la razón, dijo: "¡Por Pólux, amigos míos, me habéis matado en vez de curarme, pues me habéis arrancado el gusto y sustraído por la fuerza mi agradabilísimo desvarío mental".

Horacio quiere dedicarse a buscar la sabiduría y la vida verdadera y a vencer la avaricia (141-216)

Indudablemente resulta útil la sensatez: rechazar las bagatelas, conceder a los niños los juegos que les corresponden y no andar tras palabras que deban ser cantadas al son de la lira latina, sino aprender los ritmos y compases de la vida verdadera. Por ello, hablo conmigo mismo y medito en silencio: si litros y

[89] Catón el Censor (234-149 a.C.), gran orador, es por su severa austeridad símbolo del *mos maiorum* como criterio ético en la actividad política. Marco Cornelio Cetego (censor en 209 y cónsul en 204 a.C.) fue también muy admirado por su elocuencia.

[90] Argos es una de las más antiguas ciudades del Peloponeso, mítico reino de Diomedes.

[91] Planta medicinal a que le se le atribuían extraordinarias propiedades contra las enfermedades psíquicas y nerviosas (cf. Plin., *Nat.* 25.56; *Ars* 300).

litros de agua no bastaran para apagar tu sed, se lo contarías a los médicos; ¿y no te atreves a confesarle a nadie que, cuanto más posees, tanto más deseas? Si una herida no mejorase con la raíz o hierba que te prescribieran, renunciarías a curarte con la raíz o hierba que ningún efecto produce. Habías oído decir que, a quien los dioses concedieron prosperidad, a ese mismo le desaparece la ciega necedad; y a pesar de que en modo alguno eres más sabio desde que eres más rico, ¿aun así sigues escuchando a los mismos consejeros? Sin embargo, si las riquezas pudieran volverte sensato, menos ambicioso y menos temeroso, cierto es que te avergonzarías si viviera en la tierra alguien más avaro que tú.

Si se es dueño de aquello que se ha comprado con balanza y bronce[92], hay casos en los que, según los jurisconsultos, la propiedad deriva del uso: el campo que te nutre es tuyo y el granjero de Orbio[93], cuando rastrilla las mieses para ofrecerte luego el trigo, te siente como señor suyo. Si pagas con dinero, recibes a cambio uvas, pollos, huevos y un tonel de vino; naturalmente, de este modo vas comprando poco a poco un terreno que quizás fue adquirido en su día por trescientos mil sestercios[94] o incluso más. ¿Qué más da vivir pagando cada día o de un antiguo desembolso? El que antaño compró una finca en Aricia o Veyes[95], cena verduras compradas, aunque piense otra cosa; con leña comprada calienta el caldero en la fría noche; pero llama "propiedad suya" hasta donde un álamo plantado indica la verdadera linde que evita las disputas con el vecino; como si fuera realmente nuestro algo que en cualquier momento del mudable tiempo, ya por un ruego, ya por un precio, ya por la fuerza, ya por la postrera muerte, puede cambiar de dueño y acabar en manos de otro. Así, visto que a nadie se le concede un disfrute perpetuo y que un heredero sucede a otro heredero como una ola a otra ola, ¿de qué sirve poseer fincas o graneros

[92] Alusión a la *mancipatio* (cf. Gayo, *Inst.* 1.119); más abajo se alude a la *usucapio* y al *ususfructus*. Son distintas formas de posesión de bienes.

[93] Orbio es propietario del terreno que ha dado en alquiler; quizás fuera quien abasteciera a Horacio de productos hortofrutícolas, lácteos y demás alimentos.

[94] Se trata de una suma bastante elevada.

[95] Ciudades latinas muy antiguas. Aricia, a unos 24 kms. de Roma, en el trazado de la Vía Apia, que une Roma con Brindis, es la ciudad donde Horacio hizo su primera parada durante el viaje a Brindis que narra en la sátira 1.5. Veyes, de origen etrusco, está muy cerca de Roma, al norte.

o de qué sirve añadir los bosques de Lucania a los de Calabria[96], si el Orco[97] siega igual a grandes que a pequeños sin dejarse sobornar ni siquiera con oro? Piedras preciosas, mármol, marfil, estatuillas etruscas, cuadros, plata, vestidos teñidos de púrpura gétula: hay quienes no tienen nada de esto y no se preocupan por tenerlo. ¿Por qué, de dos hermanos, uno prefiere la ociosidad, el juego y los masajes perfumados antes que los ricos palmares de Herodes[98], mientras que el otro, rico e incansable, del orto al ocaso se afana en hacer fértil un campo agreste con el fuego y con el hierro? El Genio lo sabe, pues nos acompaña y rige el astro de nuestro nacimiento, dios de la naturaleza humana, que muere con cada uno de nosotros, siempre de rostro mudable, unas veces blanco y otras negro.

Pero yo disfrutaré y tomaré de mi modesto montón cuanto la ocasión reclame, sin temer lo que el heredero pueda pensar de mí por no hallar más de lo que ya le di; y, no obstante, también querré saber cuánto difiere una persona sincera y optimista de otra derrochadora, cuánto discrepa un hombre sobrio de otro avaro. Y es que no es lo mismo disipar pródigamente tus bienes que gastar dinero sin reservas o sin afanes por atesorar más riquezas y más bien, como antaño hacías de niño en las fiestas Quincuatrias[99], disfrutar de un corto, agradable y furtivo momento. Lejos de mí quiero la inmunda pobreza que oprime mi casa; yo, tanto si navego en nave grande o pequeña, navegaré sin perder mi coherente identidad. No sopla un favorable Aquilón que hinche mis velas, aunque tampoco arrastran mi vida los Austros adversos: en vigor, en talento, en físico, en carácter, en nacimiento y en patrimonio soy el último de los primeros y el primero de los últimos.

No eres avaro. ¡Vale! ¿Y qué? ¿Huyeron ya con este vicio todos los demás? ¿Carece tu corazón de vanas ambiciones? ¿Carece del temor a la muerte y de la ira? ¿Te ríes de los sueños, de los mágicos temores, de los milagros, de las brujas, de los

96 El ganado pasaba los inviernos en la soleada Calabria y los veranos en Lucania (Italia meridional), más fresca.

97 El Orco es el dios latino de los infiernos; aquí equivale por sinécdoque a "muerte".

98 Herodes el Grande (73-4 a.C.), nutrido de cultura helénica, era tetrarca de Judea y llevaba una política cautamente filoaugustea.

99 Eran fiestas celebradas en honor de Minerva, entre el 19 y 23 de marzo, y suponían una pausa en la actividad escolar.

nocturnos espectros y de los portentos de Tesalia[100]? ¿Cuentas con gusto los cumpleaños? ¿Perdonas a los amigos? ¿Te vuelves más apacible y mejor según se acerca la vejez? ¿De qué te sirve que te saquen una de las muchas espinas que tienes? Si no sabes vivir rectamente, deja paso a los que saben. Has gozado bastante, has comido y bebido bastante; es hora de que desaparezcas, no sea que bebas más de la cuenta y te expulse entre risas la generación a la que le va mejor la alegría.

[100] Región montañosa de la Grecia continental que para los antiguos era la cuna de la magia, del ocultismo y de la nigromancia (cf. *Carm.* 1.27.21-22; Prop. 3.24.10; Plin., *Nat.* 30.7; y entre los griegos Aristóf., *Nub.* 749; Plat., *Gorg.* 513a).



HORACIO
EPÍSTOLA A LOS PISONES (ARTE POÉTICA)

Epístola a los Pisones (Arte poética)

Armonía, verosimilitud, simplicidad, unidad de contenido (1-37)

Si un pintor quisiera juntar a una cabeza humana un cuello equino y aplicar plumas de diversos colores a un conjunto de miembros de distinta procedencia, de forma que terminase en feo y negro pez la mujer de hermosa faz, ¿podríais, amigos míos, retener la risa, si os invitasen a ver tal espectáculo? Creedme, Pisones[1]: muy parecido a este cuadro sería el libro cuyas vacías ideas estuvieran estructuradas como los sueños de un enfermo, de tal modo que ni los pies ni la cabeza pudieran constituir una única forma.

Mas diréis que a los pintores y a los poetas siempre se les concedió por igual la facultad de cometer cualquier osadía. Lo sé y, por ello, reclamo tal licencia y, a su vez, la concedo, pero sin permitir que la mansedumbre se mezcle con la ferocidad, ni que las serpientes se apareen con las aves o los corderos con los tigres.

Muchas veces, a principios solemnes y que prometen grandes cosas se les zurce uno o dos remiendos en color púrpura de gran vistosidad, como cuando se describen el bosque y el altar de Diana, los meandros de las aguas que fluyen veloces por los deliciosos campos, o bien el río Rin o el lluvioso arco iris. Pero, simplemente, no era éste el lugar apropiado para tales descripciones. Quizás también sabes dibujar un ciprés, pero ¿de qué te sirve, si se te pagó para que pintaras a un náufrago desesperado que logró salvarse a nado? Comenzó a modelarse un ánfora, ¿por qué con el girar del torno sale un cántaro? En fin, haz lo que quieras, con tal de que la obra sea simple y unitaria.

La mayor parte de los poetas, padre y jóvenes dignos de vuestro padre, nos dejamos seducir por lo aparentemente equilibrado: me esfuerzo en ser conciso, y me vuelvo oscuro; si busco un estilo fluido, me faltan vigor y fuerzas; el que persigue lo sublime, cae en la ampulosidad; el excesivamente cauto y temeroso de la tormenta, acaba a rastras por el suelo; el que desea dar

---

[1] Sobre la identidad de estos Pisones, destinatarios de la epístola, cf. el estudio introductorio, pp. 40-41.

abundante variedad a un tema unitario, termina pintando delfines en los bosques y jabalíes en los mares. Si se carece de técnica, por huir del defecto caemos en el vicio.

Cerca de la escuela de Emilio[2], el más ínfimo escultor modelará fielmente las uñas y en el bronce imitará los sedosos cabellos, pero el conjunto de la obra será un desastre, pues no sabrá crear un todo. Si yo me dispusiera a elaborar alguna composición, no querría asemejarme a éste, de igual modo que no querría tener una horrible nariz por más que mis negros ojos y mi negro cabello fueran dignos de admiración.

Correspondencia entre materia y posibilidades individuales (38-41)

Vosotros, los escritores, escoged una materia proporcionada a vuestras fuerzas y sopesad detenidamente qué carga rechazan soportar vuestros hombros y cuál pueden aguantar. A quien haya escogido un tema acorde con sus posibilidades, no le faltará elocuencia ni tampoco una estructura clara.

Orden: decir la cosa justa en su momento justo (42-45)

Una estructura virtuosa y bella consistirá –si no me equivoco– en decir ahora mismo lo que debe decirse ahora mismo, posponiendo otros muchos detalles y omitiéndolos por el momento: que el autor del poema prometido ora elija este detalle, ora desprecie aquel otro.

*Eficacia de la **callida iunctura** (46-48)*

En el engranaje de las palabras también deberás ser sutil y cauto y te expresarás brillantemente, si una ingeniosa combinación logra transformar en nueva una palabra conocida.

Elección del léxico y su renovación según el uso (48-72)

Si surge la necesidad de designar conceptos ignorados con términos nuevos, podrás formar palabras nunca oídas por

[2] Según los escoliastas, se trata de una escuela romana de gladiadores fundada por Emilio Lépido, cerca del Circo Máximo, en cuyas proximidades trabajaban los artesanos, escultores del bronce.

los Cetegos[3] de ceñida túnica y se te concederá esta libertad, siempre que la tomes con prudencia. Así, palabras nuevas y recientemente forjadas tendrán crédito, si proceden de una fuente griega escasamente modificada. ¿Por qué permiten los romanos a Cecilio y a Plauto lo que prohíben a Virgilio y a Vario[4]? ¿Por qué yo, si puedo aportar unas pocas innovaciones, soy criticado, cuando la lengua de Catón y de Ennio[5] enriqueció el idioma patrio con la creación de nuevas palabras? Fue lícito y siempre lo será producir palabras acuñadas con el sello de la modernidad. Igual que los bosques cambian de hojas cada año con la llegada del otoño y sólo las viejas caen ***[6] así también muere la vieja generación de palabras y, como los jóvenes, las nacidas hace poco están lozanas y vigorosas. Nosotros y todo lo nuesto estamos destinados a la muerte. Ya puede Neptuno, acogido por la tierra, proteger de los aquilones a las flotas, obra digna de un rey, o el pantano, largo tiempo estéril y apropiado para los remos, alimentar a las ciudades vecinas y sentir el peso del arado, o el río, aprendiendo mejor camino, haber cambiado su curso dañino para las mieses: son obras humanas y perecerán[7].

---

[3] Los Cetegos pertenecían a una familia antiquísima de Roma. Marco Cornelio Cetego, censor en el año 209 a.C. y cónsul en el 204, expulsó de Italia a Magón, el hermano de Aníbal (203 a.C.). Al igual que Catón, era muy admirado por su elocuencia.

[4] Cecilio Estacio (220-168 a.C.), del norte de Italia, fue un exitoso autor de *palliatae,* comedias latinas de ambiente griego; se conocen de él más de cuarenta títulos, pero sólo conservamos fragmentos. Plauto, el más famoso comediógrafo latino, era Umbro y nos quedan de su obra veintiuna comedias. Virgilio, contemporáneo de Horacio, es el más famoso de los poetas latinos, autor de las *Bucólicas, Geórgicas* y la *Eneida,* poesía, respectivamente, pastoril, didáctica y épica. También Vario fue un afamado poeta y su tragedia *Tiestes* gozó de gran fama en época de Horacio. Vario y Virgilio fueron quienes introdujeron a Horacio en el círculo de Mecenas, cf. Hor., *Serm.* 1.6.54-55.

[5] Marco Porcio Catón (234-149 a.C.), hombre de estrictas convicciones y gran serveridad; su nombre era sinónimo de buen juicio. Fue uno de los primeros historiadores romanos con su obra *Origines.* Quinto Ennio (239-169 a.C.), el padre de la poesía latina (Hor., *Epist.* 1.19.7) por haber adaptado en sus *Annales* el hexámetro homérico a la lengua latina y haber creado una lengua poética propiamente latina.

[6] Debido al brusco cambio de sentido, los críticos han detectado aquí una laguna en el texto.

[7] Los comentaristas antiguos, Acrón y Pseudoacrón, sugieren que Horacio está aludiendo a construcciones públicas realizadas por César o Augusto. La alusión "Neptuno acogido por la tierra" se referiría al *Portus Iulius,* un puerto artificial construido por César en Puzzuoli (cf. Verg., *Geor.* 2.161-64; Dión Casio 48.50). César también planeó desecar la laguna pontina y desviar el curso del río Tíber (cf. Suet., *Caes.* 44.3; Plut., *Caes.* 58.4-5).

Con mayor razón el prestigio y el encanto del lenguaje no serán siempre perennes. Muchos vocablos ya desaparecidos volverán a la vida y otros muchos, que ahora están de moda, dejarán de utilizarse, si así lo quiere el uso, en cuyo poder están el arbitraje, las leyes y las normas de la lengua.

Relación entre género literario y forma métrica (73-85)

Homero[8] enseñó en qué metro[9] pueden escribirse las hazañas de reyes y generales y los horrores de las guerras. En versos desigualmente unidos[10] se expresó primero el lamento; después también se incluyó en ellos el agradecimiento por un deseo cumplido. Discuten, sin embargo, los gramáticos –y aún está el litigio en los tribunales– la identidad del inventor de los humildes versos elegíacos. La ira armó a Arquíloco del yambo, propio de él[11]. Este pie lo adoptaron los zuecos y los nobles coturnos[12] por ser apropiado para el diálogo, capaz de dominar el estrépito del público y nacido para la acción teatral. La musa concedió a la lira celebrar a los dioses y a los hijos de los dioses, al púgil vencedor y al caballo que llegó primero en la carrera, las cuitas amorosas de los jóvenes y el poder liberador del vino.

Ductilidad del estilo según los géneros literarios (86-92), las pasiones (93-113) y los caracteres de los personajes (114-118)

Si no puedo ni sé observar las características específicas ni el estilo de cada género, ¿cómo puedo ser saludado como poeta? ¿Por qué prefiero, con falso pudor, desconocerlos a aprenderlos? Un tema cómico no quiere ser expuesto en versos de tragedia e,

---

[8] El mayor poeta épico de la literatura griega, autor de la *Ilíada* y la *Odisea*, entre los siglos VIII y VII a.C.

[9] Se refiere al hexámetro dactílico, el metro propio de la poesía épica.

[10] El dístico elegiaco, nacido de la unión de un hexámetro y de un pentámetro, el primero más largo y el segundo más corto.

[11] Arquíloco de Paros fue el primer yambógrafo griego, género poético de invectiva. Se cuenta que Licambes le prometió en matrimonio a su hija Neobule, promesa que luego no cumplió. Entonces Arquíloco lanzó (es posible que la denominación del "yambo" venga del verbo griego ἰάπτω) la ira de sus versos contra Licambes y sus hijas, acusando al primero de perjuro y a las segundas de inmorales; fue tan grande el vigor lingüístico de sus versos que las hijas acabaron suicidándose.

[12] Los zuecos eran el calzado de la comedia y los coturnos de la tragedia.

igualmente, la cena de Tiestes[13] no conviene narrarla en metros vulgares ni casi dignos del zueco de la comedia. Que cada género conserve adecuadamente el lugar que le ha sido asignado.

A veces, no obstante, también la comedia eleva la voz y Cremes[14] riñe enfurecido en un tono patético; más a menudo, en cambio, los personajes de tragedia se lamentan con lengua vulgar, como cuando Télefo y Peleo[15], los dos pobres y exiliados, evitan las frases ampulosas y las palabras de pie y medio, intentando así conmover el corazón del espectador con sus quejas.

No basta con que los poemas sean formalmente perfectos: deben ser encantadores y conducir el ánimo del oyente adonde quieran. Igual que los rostros humanos sonríen cuando ven reír, también así lloran cuando ven llorar. Si quieres que yo llore, primero has de sufrir tú en persona; entonces, tus infortunios, Télefo o Peleo, me conmoverán. Pero si interpretas mal tu papel, me dormiré o reiré. Las palabras tristes convienen a un rostro afligido, las llenas de amenazas a uno airado, las alegres a uno bromista, las serias a uno severo. Y es que la naturaleza, antes de nada, nos forma interiormente para cualquier circunstancia de la fortuna: ella nos alegra o nos impele a la ira; también ella nos abate por tierra y nos angustia con pesada tristeza; después, expresa los sentimientos del alma mediante su intérprete, la lengua. Si las palabras del actor no están en consonancia con su suerte, los romanos todos, caballeros y pueblo llano, reirán a carcajadas.

Habrá gran diferencia si quien habla es un dios o un héroe, un viejo sesudo o un joven fogoso aún en la flor de la vida, una matrona autoritaria o una cariñosa nodriza, un mercader errante o un campesino ocupado en su verde parcela, un colco o un asirio, uno criado en Tebas o en Argos[16].

---

13 Tiestes, para asegurarse el trono de Micenas, sedujo a la mujer de su hermano Atreo y consiguió la rama dorada que le otorgaba el trono. Atreo, como venganza, le cocinó a Tiestes una cena con sus hijos en el guiso y le engañó para que se los comiera. La cena de Tiestes era, pues, uno de los temas recurrentes en la tragedia, tratado por Ennio, Vario y Séneca.

14 Cremes es el tipo de padre avaro e irascible, frecuente en la Comedia Nueva.

15 Télefo, personaje de tragedia, era rey de Misia. Aliado del bando troyano, fue herido por Aquiles; se pasó al bando de los griegos para curar así su herida, pues, según un oráculo, sólo de esta forma podría curarse. Aquiles le curó con el óxido de la misma pica que le había herido. Peleo es el padre de Aquiles; debido a los reveses de la fortuna, acabó huyendo de las tierras griegas.

16 Los colcos eran los habitantes de la Cólquide (hoy Crimea) y eran tenidos por bárbaros fieros; los asirios vivían en el área de Mesopotamia y eran considerados como

Creación de los caracteres según los moldes tradicionales (119-127)

Tú, escritor, plasma los caracteres tradicionales o invéntalos, de modo que guarden intrínseca coherencia. Si acaso repones en escena al tan celebrado Aquiles[17], que sea activo, colérico, inexorable, prepotente, que diga que las leyes no han sido creadas para él y que todas sus acciones las confíe a la fuerza de sus armas. Que Medea sea feroz e indomable[18], Ino llorosa[19], Ixión pérfido[20], Io errante[21] y Orestes triste[22]. Pero si introduces en escena algo original y te atreves a crear un personaje nuevo, que se mantenga hasta el final tal como apareció desde el principio y que sea coherente.

Búsqueda de la originalidad (128-30); el modelo de Homero frente al de los poetas cíclicos (131-152)

Es difícil exponer de forma personal los temas por todos conocidos. Mejor harás si trasladas al teatro el poema de la *Ilíada* que si contaras en primicia temas desconocidos e inauditos.

Una materia de dominio público será legítimamente tuya si no te demoras dando vueltas a los lugares comunes y triviales, si no te preocupas en traducir, como fiel intérprete, palabra por

---

bárbaros muelles y lujuriosos. Argos y Tebas se citan, porque eran las ubicaciones de la mayor parte de los episodios del ciclo trágico.

[17] El caudillo griego que ocasiona el conflicto que origina la historia narrada en la *Ilíada*. Es tanto un personaje épico como trágico (en Livio Andronico, Ennio, Accio).

[18] Medea, de la Cólquide, ayudó a Jasón a conseguir el vellocino de oro y se fugó con él, siendo posteriormente abandonada. Como venganza mató, haciendo uso de sus poderes mágicos, a los propios hijos que ella tuvo con Jasón, así como a la nueva esposa de éste, Glauce, y a su suegro.

[19] Hija de Cadmo, cuidó de Dioniso, hijo de su hermana Sémele, encinta de Zeus y fulminada con un rayo por la celosa Hera. Por esta razón, Hera la volvió loca y ésta huyó de su marido Atamante con los hijos del matrimonio. Atamante los alcanzó y despedazó a uno de los hijos; Ino logró huir con el otro, pero murieron ahogados y quedaron convertidos en divinidades marinas, cf. Ou., *Met.* 4.499-542.

[20] Será castigado por Zeus por haber querido seducir a Hera. Zeus le engaña haciéndole ver una nube con la forma de Hera; se une a ella y de ahí salieron los Centauros. Zeus le azotó y lo ató a una rueda encendida, que cayó del Olimpo al Tártaro y no dejó de rodar eternamente. Ixión es uno de los condenados famosos del Tártaro, junto con Sísifo y Tántalo.

[21] Sacerdotisa de Hera en Argos. Enloqueció y copuló con un toro; Zeus la transformó en vaca y anduvo errante por muchos sitios, cf. Ou., *Met.* 1.588-667, 724-46.

[22] Orestes, tras matar a la adúltera de su madre Clitemnestra y a su amante Egisto, fue perseguido por las Furias, diosas vengadoras.

palabra y si no te ciñes, cual servil imitador, a un círculo estrecho, de donde la timidez o las normas literarias te impidan salir.

Tampoco comenzarás la obra como el escritor cíclico[23] de antaño: "Voy a cantar la fortuna de Príamo y la noble guerra"[24]. ¿Qué obra digna de tan sublime comienzo nos dará el autor de esta promesa? Estarán de parto los montes, pero nacerá un ridículo ratón[25]. ¡Cuánto mejor se expresa aquél que renuncia a una empresa banal!: "Háblame, Musa, del varón que, tras la destrucción de Troya, conoció las ciudades y costumbres de múltiples pueblos"[26]. Su objetivo no es obtener humo del resplandor, sino luz del humo, para sacar de ahí espléndidas maravillas: Antífates, Escila y Caribdis junto con el Cíclope[27].

No comienza el retorno de Diomedes por la muerte de Meleagro[28], ni la guerra de Troya por los dos huevos[29]. Siempre se apresura al desenlace, arrastra al oyente al medio de los sucesos, como si ya los conociese, y omite los detalles que, a su entender, no pueden brillar; y de tal manera miente, de tal manera mezcla verdad y ficción, que ni el medio discrepa con el principio ni el final con el medio.

Credibilidad de los caracteres según la edad (153-178)

Atiende cuáles son mis gustos y, a la vez, los del pueblo: si quieres un público que aguarde hasta el telón para aplaudir

---

[23] La épica cíclica fue una colección de poemas posthoméricos arreglados artificialmente por los filólogos alejandrinos, de manera que formaban una serie continua ("ciclo") de historias, desde la formación del mundo hasta el fin de la época heroica. Ejemplos son la *Cypria* de Estásimo, *Aethiopis* de Arctino o *La pequeña Ilíada* de Lesques.

[24] Ejemplo de un proemio perteneciente a un poema cíclico no identificado.

[25] Proverbio griego (cf. Ateneo 14.616D) que Fedro (4.24) convirtió en fábula. Se emplea cuando, empresas que prometen mucho al principio, se quedan luego en nada.

[26] Traducción resumida, no literal, del comienzo de la *Odisea* (1-2) de Homero.

[27] Antífates, rey de los antropófagos Lestigrones (cf. Hom., *Od.* 10.100 ss.). Escila y Caribdis, monstruos marinos que vivían cerca del estrecho de Mesina, en Sicilia, y engullían los barcos que pasaban por allí (cf. Hom., *Od.* 12.85 ss.). El Cíclope, Polifemo, gigante monstruoso con un solo ojo que vivía en Sicilia (cf. Hom., *Od.* 9.182 ss.).

[28] Meleagro y Tideo, padre de Diomedes, eran hijos de Eneo. Se trata de la vuelta de Diomedes de la expedición contra Tebas (los siete contra Tebas), que podría constituir un poema cíclico del género de las *Tebaidas* que se conocen en la Antigüedad. No obstante, no se conoce la conexión entre la muerte de Meleagro en Calidón (cf. Ou., *Met.* 8.515-25) con la vuelta de Diomedes a Argos.

[29] Se trata de los dos huevos que puso Leda tras su unión con Zeus en forma de cisne. De ahí nacieron Helena y Clitemnestra, por un lado, y Cástor y Pólux, por otro. La guerra de Troya fue declarada por el rapto de Helena.

y permanezca sentado hasta que el cantor diga "¡Vosotros, aplaudid!"[30], debes resaltar los hábitos de cada edad y conceder a los caracteres, que evolucionan con los años, los rasgos que les convienen.

El niño que ya sabe articular palabras y pisa el suelo con paso seguro ansía jugar con sus iguales, se enfada y se calma sin motivo y cambia de una hora para otra. El joven aún imberbe, al fin libre del preceptor, disfruta con los caballos, con los perros y con la hierba del soleado Campo de Marte[31], se amolda como la cera a los vicios, es arisco con sus consejeros, previsor a destiempo de lo útil, pródigo con el dinero, altivo y apasionado, pronto en mudar sus amores. Con la edad viril, cambia sus aficiones y su mentalidad: busca ya riquezas y amistades, se hace esclavo de la gloria, evita cometer errores que después tenga que esforzarse en remediar. Muchos inconvenientes rodean al viejo, bien porque, tras la búsqueda de ganancias, se abstiene y teme miserablemente gastarlas, bien porque todas sus acciones las realiza tímida y friamente; es moroso, rico en esperanzas venideras, incapaz, ávido del futuro, intratable, quejumbroso, encomiasta del tiempo pasado de cuando él era niño, crítico y censor de los jóvenes de hoy.

Muchas ventajas trae consigo el correr de los años, pero muchas otras se lleva consigo el declinar de los mismos. Para no asignar el papel de un viejo a un joven ni el de un hombre maduro a un niño, deberemos atenernos siempre a las circunstancias y atributos de cada edad.

Propiedad de las representaciones teatrales (179-188)

La acción o se representa en escena o se relata después de ocurrida. Las cosas captadas por los oídos conmueven los ánimos más débilmente que las que se ofrecen a la objetividad de los ojos y a la inmediata inteligencia del espectador. Ahora bien, no saques a escena lo que deba ocurrir entre bastidores, retira de la vista muchos episodios y resérvalos para una elocuente narración. Que Medea no despedace a sus hijos delante

[30] Expresión con la que terminaban las comedias, por ejemplo, de Plauto, cuando uno de los personajes pedía los aplausos del público.

[31] Llanura a la orilla izquierda del Tíber, fuera del recinto de la ciudad. Era el lugar de reunión de las asambleas por centurias y el lugar de entrenamiento militar y deportivo.

del público, ni el impío Atreo cocine a la vista entrañas humanas[32]; que tampoco Procne se transforme en ave[33] ni Cadmo en serpiente[34]. Todo lo que se me presente así, me produce un incrédulo desprecio.

Extensión del drama (189-190), la intervención divina (191-192), número de actores (192), características del coro (193-201), música dramática (202-219)

El drama que aspire al éxito y a ser representado más de una vez debe tener cinco actos, ni más ni menos.

Y que no intervenga un dios, a no ser que el desenlace precise un valedor, ni tampoco se esfuerce por hablar un cuarto actor en la misma escena.

Que el coro reivindique su papel de actor y su función específica y que no cante en medio de los actos nada que no se relacione ni se adapte coherentemente al argumento. Que favorezca a los buenos y les aconseje con palabras amigas, que refrene a los airados y conceda amor a los que temen obrar mal; que alabe los alimentos de una mesa frugal, la provechosa justicia, las leyes y la paz que mantiene las puertas abiertas; que guarde los secretos confiados y pida suplicante a los dioses que la buena suerte vuelva a los desgraciados y abandone a los soberbios.

La antigua flauta no estaba, como ahora, cubierta de latón ni rivalizaba con la trompeta, sino que, delgada y simple, con pocos agujeros, se bastaba para ayudar y acompañar al coro y para llenar con sus notas las gradas aún no demasiado abarrotadas. Allí se reunía un público cuyo número se podía contar, exiguo como era, sobrio, decente y respetuoso. Pero, cuando tras las victorias el pueblo comenzó a extender sus campos y muros más amplios a rodear las ciudades, cuando comenzó a aplacarse desenfrenadamente al Genio[35] en días festivos con libaciones que

---

[32] Sobre Medea y Atreo, cf. *supra*, respectivamente, los vv. 123 y 90.

[33] Hija de Pandíon, mató a su hijo Itis y se lo sirvió de cena a su marido Tereo, que había violado y mutilado a su hermana Filomena. Cuando huía Procne, fue metamorfoseada en golondrina y su hermana en ruiseñor, cf. Ou., *Met.* 6.433-674.

[34] Cadmo, rey de Tebas, marchó con su mujer Harmonía a Iliria y allí fueron metamorfoseados en serpientes, pero inofensivas, cf. Ou., *Met.* 4.563-603.

[35] El Genio, divinidad protectora de cada individuo, sólo era aplacado con libaciones nocturnas. Hacerlas durante el día era sacrilegio.

duraban todo el día, entonces sobrevino una mayor libertad para los ritmos y las melodías. En verdad, ¿qué gusto podía tener un público mezcla del campesino, inculto y libre de ocupaciones, con el ciudadano, vulgar el primero y noble el segundo? Así, el flautista añadió al antiguo arte movimiento y lascivia y, andando, arrastró por el escenario su vestimenta. Así también se aumentaron los registros de la lira[36], en principio austera, y la desmedida verbosidad degeneró en un estilo extravagante: la reflexión sentenciosa, escrutadora de lo útil y adivina del futuro, no se diferenciaba de los intrincados oráculos de Delfos[37].

Drama satírico (220-250)

Aquél que compitió con un poema trágico por un miserable macho cabrío[38], pronto llegó a desnudar a los agrestes Sátiros[39] y, rudamente, pero manteniendo intacta la solemnidad del asunto, intentó la burla, ya que había que entretener, con el atractivo de una agradable novedad, al espectador, que, tras haber presenciado los sacrificios, se encontraba borracho y sin freno. Convendrá, no obstante, representar a los sátiros burlones y mordaces y transformar lo serio en broma, pero de forma que cualquier dios o cualquier héroe que salga a escena, poco antes distinguido por el oro y la púrpura dignos de un rey, no se meta en sórdidas cabañas hablando vulgarmente, ni tampoco, tratando de evitar el suelo, penetre en las nubes y en la fatuidad. Es indigno de la tragedia el parloteo en versos inconsistentes y sólo con alguna vergüenza se mezclará con los lascivos Sátiros, como una matrona obligada a danzar en los días festivos por imperativo religioso.

Yo, Pisones, si escribiera dramas satíricos, no gustaría sólo de nombres y verbos desnudos y en sentido propio, ni me

[36] La lira de Terpandro, la más antigua, tenía siete cuerdas; en el siglo IV a.C. se irán aumentando hasta llegar a diez.

[37] El oracúlo de Delfos emitía sus respuestas en verso y eran deliberadamente ambiguas.

[38] La tradición señalaba que, inicialmente, el premio asignado a los vencedores de los concursos dramáticos era un "macho cabrío", que había que sacrificar en honor de Dioniso. Algunos hacen derivar el término mismo *tragoedia* del término griego *trágos*, esto es, "macho cabrío".

[39] Se alude a la invención del drama satírico (tradicionalmente atribuida a Prátinas de Fliunte, hacia el final del siglo VI a.C.), que en la clásica tetralogía con la que cada dramaturgo competía en los concursos dramáticos ocupaba el cuarto lugar, tras una trilogía de tragedias.

esforzaría por apartarme del estilo trágico hasta el punto de no establecer ninguna diferencia entre el habla de Davo o de la atrevida Pitias –que obtuvo un talento al robar a Simón–[40] y el de Sileno, protector y servidor de su divino alumno[41]. Crearé el poema satírico con elementos conocidos, de forma que cualquiera se crea capaz de hacer uno igual, pero que sude mucho y sufra en vano al intertarlo: ¡tan grande es el poder de la articulación y la combinación de las palabras! ¡Tan grande es la eficacia que proporciona la lengua coloquial! En mi opinión, los Faunos[42], salidos de los bosques, deben procurar no expresarse con juveniles versos demasiado tiernos y no hablar con palabras sucias y obscenas, como hacen los nacidos en los bajos fondos y los que frecuentan la plaza: eso ofende el buen gusto de los caballeros, de los nobles y de los ricos, quienes no acogen favorablemente ni premian con la corona todo lo que aprueba el comprador de garbanzos fritos y nueces[43].

El metro yámbico en los géneros dramáticos (251-262)

Sílaba breve más larga se denomina yambo, un pie veloz[44]; de ahí, precisamente, que mandara añadir a los trímetros el nombre de yámbicos, aunque reprodujera seis veces el compás, siempre igual desde el primero al último. Mas no hace mucho tiempo, para llegar más lento y algo más solemne al oído, ahijó, acomodatacio y tolerante, al pesado espondeo, pero sin ceder en su sociabilidad el segundo ni el cuarto puesto. Por ello, este yambo aparece raramente en los muy aclamados trímetros de Accio[45] y acusa a los versos de Ennio[46], lanzados con gran peso a escena, del vergonzoso delito de ser obra excesivamente apresurada, a la que falta cuidado y conocimiento de la técnica.

---

[40] Davo es el esclavo listo típico de la comedia. Pitias es una esclava que, en general, aparece en la comedia robando a su amo Simón, nombre típico, a su vez, del anciano.

[41] Sileno era el jefe de los Sátiros y el tutor del dios Dioniso (Baco/Líber).

[42] Son los homólogos latinos de los Sátiros. El Fauno romano es el Pan griego.

[43] Diferencia entre las distintas clases sociales en Roma y sus gustos. La clase elevada (caballeros y senadores) gustan de espectáculos diferentes de los que gusta el pueblo llano (el comprador de garbanzos fritos y nueces).

[44] Sobre el yambo, cf. *supra* v. 79.

[45] El tragediógrafo Lucio Accio era oriundo de Pisauro (Umbría), nació en el año 170 a.C. y vivió más de ochenta años. Escribió más de cuarenta tragedias, de las que sólo conservamos fragmentos.

[46] Sobre Ennio, cf. *supra* v. 56.

Eficacia de los modelos dramáticos griegos (263-274)

No cualquier crítico sabe ver el desaliño poético; ésa es la razón por la que a estos poetas romanos se les concedió inmerecida indulgencia. Mas, ¿sólo por ello debo yo andar sin rumbo y escribir sin reglas? ¿O, tal vez, por juzgar que todos notarán mis defectos, tendré que permanecer cauto dentro de los límites de una segura aprobación? En fin, habría evitado el error, pero no merecido la alabanza. En cuanto a vosotros, manejad de noche los modelos griegos, manejadlos de día. Sin embargo, vuestros antepasados alabaron los ritmos y las gracias de Plauto[47], admirando ambas cualidades demasiado indulgentemente, por no decir neciamente, si es que vosotros y yo sabemos hoy en día distinguir la frase elegante de la chabacana y escandir con la ayuda de los dedos y el oído los ritmos regulares.

Perfil histórico de la dramaturgia griega (275-284)

Se cuenta que fue Tespis[48] el inventor del género trágico, antes desconocido, y que transportó en carros sus obras[49], que los actores cantaban y representaban con el rostro untado con heces de vino. Tras él, Esquilo[50], el introductor de la máscara y de los solemnes vestidos, asentó el escenario sobre pequeños maderos y enseñó a hablar con grandilocuencia y a andar con el coturno[51].

Llegó después la Comedia Antigua[52], también con gran éxito; pero la libertad degeneró en vicio y en abusos que tuvieron

[47] Plauto era un comediógrafo que escribió muchas obras, con precipitación y sin *labor limae* (cf. Hor., *Epist.* 2.1.170-76), pero que gustaba al pueblo por su gracia.

[48] Tespis fue el creador del primer actor diferenciado del coro y ganó hacia el 543 el primer premio trágico.

[49] Es posible que, en una etapa primitiva del teatro, los carros sirvieran de escenario; igualmente, al faltar teatros estables, la compañía de Tespis se trasladaba en carros de un pueblo a otro.

[50] Esquilo (525/4-456 a.C.), junto con Sófocles y Eurípides, forman la tríada canónica de los grandes trágicos griegos.

[51] Sobre el coturno, cf. *supra* vv. 80-81.

[52] La comedia ateniense del siglo V a.C., cuyos más conspicuos representantes son Éupolis, Cratino y Aristófanes (cf. Hor., *Serm.* 1.4.1). Sólo nos quedan nueve comedias enteras de Aristófanes. En principio, se atacaba y ridiculizaba a personas bien directamente, bien de forma alusiva. Posteriormente, la comedia fue perdiendo este carácter de invectiva política y social y se fue convirtiendo en un drama burgués de intriga doméstica, alrededor

que ser reprimidos por la ley. Se aceptó la ley y el coro, privado del derecho de injuriar, se redujo a un vergonzoso silencio[53].

Logros y defectos de la dramaturgia romana (285-294)

Nada dejaron nuestros dramaturgos sin intentar y no merecieron menor gloria los que se atrevieron a abandonar el camino trazado por los griegos y a celebrar las acciones de los romanos, llevando a escena bien las pretextas, bien las togatas[54]. Y no sería el Lacio más ilustre por su glorioso valor militar que por su lengua, si no aborrecieran todos sus poetas la paciente labor de lima. Vosotros, estirpe de Pompilio[55], censurad el poema que no ha sido corregido durante mucho tiempo y con muchas tachaduras y pulido con diez revisiones hasta la perfección.

Relación entre la técnica y el talento natural (295-308)

Cree Demócrito[56] que el talento tiene más valor que la pobre técnica y excluye del Helicón[57] a los poetas juiciosos; por eso, buena parte de ellos no se preocupa de cortarse las uñas ni la barba, se aparta a lugares solitarios y evita los baños. Bastará, pues, para obtener la fama y el nombre de poeta, con no confiar nunca al barbero Licinio[58] una cabeza que no podrían sanar ni las tres Anticiras[59]. ¡Oh, necio de mí, que me purgo de la bi-

de un argumento amoroso, lo que se llamó Comedia Nueva, cuyo máximo exponente fue Menandro (342/1-290 a.C.), del que sólo conservamos la comedia *El díscolo.*

[53] En la Comedia Nueva se suprime el coro. Se alude a esta "ley", que prohibiría la invectiva personal en la comedia (cf. Hor., *Serm.* 2.1.80 ss.; *Epist.* 2.1.152-54), como causa de la desaparición del coro en el paso de la Comedia Antigua a la Nueva, pues era precisamente el coro el que se encargaba del ataque personal y de manifestar ideas que no siempre agradaban a los políticos. Pero la cosa no está clara.

[54] Las *fabulae praetextatae,* tragedias de tema romano que ensayó por vez primera Nevio; *fabulae togatae,* comedias de tema romano, como las de Titinio, Afranio, etc.

[55] Numa Pompilio, segundo rey de Roma, uno de cuyos hijos, Calpus, dio origen a la *gens Calpurnia,* la de los Pisones, destinatarios de esta epístola.

[56] Demócrito de Abdera, filósofo nacido hacia el 460 a.C., fundador de la escuela atomística.

[57] Uno de los montes griegos de la Musas.

[58] El peluquero Licino es desconocido fuera de esta mención. Hay que pensar que se trataba de un barbero romano entonces de moda. La barba, el pelo largo, el báculo y el aspecto descuidado eran los signos externos de los filósofos, cf. Hor., *Serm.* 1.3.133-34; 2.3.16-18; Varro, *Men.* 419B; Pers. 1.133; 4.1; Iuu. 14.12.

[59] *Antycira* era el nombre de tres ciudades de Grecia (en la Fócide, la Málide y la Lócride) en las que se producía el eléboro, planta medicinal que, según se creía, curaba la locura.

lis[60], cuando llega la estación primaveral! ¡Y pensar que nadie podría componer poesías más bellas que las mías! Pero no vale la pena. Desempeñaré, pues, las veces de piedra de afilar que, aunque por sí sola no corta, sirve, no obstante, para volver el hierro más afilado. Enseñaré, sin escribir nada yo mismo, la tarea y la misión del escritor, de dónde surgen los contenidos, qué inspira y forma al poeta, qué conviene escribir y qué no, y adónde conducen la virtud y el error.

Discernimiento ético y conocimiento de los deberes cívicos como presupuesto para plasmar caracteres plausibles (309-322)

La sabiduría es el principio y el fundamento de la buena escritura. Los escritos socráticos[61] podrán mostrarte las ideas y, una vez claro el asunto, las palabras seguirán sin esfuerzo. Quien aprendió lo que se le debe a la patria y a los amigos, cuánto afecto hay que prestar al padre, al hermano y al huésped, cuáles son los deberes del senador y del juez, cuáles las atribuciones del general enviado a la guerra, ése, en verdad, sabrá dotar a cada personaje de un carácter apropiado. Al docto imitador le aconsejaré que examine el modelo de la vida y su dimensión ética y que saque de ahí palabras llenas de vida. A veces, un texto con temas moralmente atractivos y caracteres bien delineados, pero carente de elegancia, medida y arte, deleita más al público y lo cautiva mejor que versos vacíos de contenido y armoniosas bagatelas poéticas.

Aspiración de los griegos a la gloria, de los romanos a la riqueza (323-332)

La Musa concedió a los griegos el talento, a los griegos la posibilidad de hablar con frases bien pulidas, a ellos que sólo ambicionaban la gloria. Los niños romanos aprenden con largas cuentas a dividir un as[62] en cien partes.

---

[60] La bilis era considerada como una de las causas de la locura y, por ello, debía ser combatida con el eléboro.

[61] Algunos los identifican con los escritos de Platón; otros con los de sus discípulos Jenofonte, Panecio y, en general, con todo tratado de ética.

[62] El as es la unidad monetaria romana que, en principio, equivalía a una libra de bronce. La *libra* se subdividía en doce onzas (*unciae*). Cada una de las doce fracciones

– "¡Que conteste el hijo de Albino: si de cinco onzas se quita una, ¿qué queda? Ya podrías haber respondido!".

– "Un tercio".

– "¡Muy bien!, podrás administrar tu patrimonio. Y si se añade una onza, ¿qué resulta?

– "Medio as".

Pero cuando la herrumbre de este servil apego al dinero haya corroído los espíritus, ¿acaso podremos esperar que se creen poemas dignos de ser embadurnados con aceite de cedro y conservados en cajas de pulido ciprés[63]?

Utilidad y placer como objetivos del poeta; concisión; verosimilitud (333-346)

Tres fines se proponen los poetas: ser útiles, dar placer o tratar, a un mismo tiempo, de asuntos agradables y provechosos para la vida.

Si ofreces algún precepto, sé breve, para que las mentes aprendan dócilmente tus rápidas lecciones y las recuerden con fidelidad. Todo lo superfluo rebosa de una mente llena.

Tus ficciones, si quieres causar placer, deben estar próximas a la realidad; no puede pretenderse que una historia sea creíble en todos sus detalles, como cuando se saca vivo del vientre de Lamia[64] al niño devorado poco antes por ella.

Las centurias de los más ancianos repudian todo poema carente de utilidad; los altivos Ramnes[65] desdeñan los poemas austeros; obtuvo la aprobación general quien supo mezclar el placer y la utilidad, pues deleita al lector y, al mismo tiempo, le enseña. Éste es el libro que da dinero a los Sosios[66]; éste el que atraviesa el mar y proporciona al escritor fama y larga vida en la posteridad.

---

posibles tenía un nombre específico, que había que saber para dominar la ciencia contable. A esto alude Horacio en esta fingida clase de matemáticas.

[63] El aceite de cedro se usaba como conservante para los rollos de papiro. Con la madera de ciprés se hacían cajas (*bibliothecae*) para guardar los rollos de papiro.

[64] Reina de Libia a cuyos hijos dio muerte Hera en un ataque de celos. Por ello, se transformó en un monstruo devorador de los hijos de los demás. En la imaginería popular se la consideraba una bruja que devoraba niños y se solía aludir a ella para inducirles a la obediencia.

[65] Los *Ramnes,* que junto con los *Tities* y los *Luceres,* forman las tres centurias creadas por Rómulo en la legendaria organización política y militar de la primitiva Roma.

[66] Los Sosios eran una familia de libreros célebres en Roma, cf. Hor., *Epist.* 1.20.2.

Imperfecciones tolerables y sus límites (347-360)

Hay, sin embargo, defectos para los que quisiéramos indulgencia, pues ni la cuerda produce el sonido que desean la mano y la mente, [saliéndole muy a menudo un sonido agudo al que procura uno grave][67], ni tampoco el arco acierta siempre al blanco de sus amenazas[68]. Pero, cuando gran número de cualidades brillan en un poema, no me ofenderán unas pocas manchas sin importancia, que el descuido dejó caer o que la naturaleza humana no supo evitar. ¿Qué quiero decir con esto? Pues que, así como el copista, si se obstina, aun habiendo sido avisado, en cometer siempre el mismo error, no merece disculpa, y el citaredo que siempre se equivoca en la misma cuerda es objeto de risa, así también el poeta que falla mucho se convierte para mí en el célebre Quérilo[69], cuyos dos o tres versos bien hechos me provocan una sonrisa de extrañeza; e igualmente me indigno siempre que el gran Homero se duerme en los laureles. No obstante, es natural que en una obra extensa te sorprenda alguna vez el sueño.

Paralelo entre poesía y pintura (361-365)

Como la pintura, así es la poesía: una te cautivará más cuanto más cerca estés de ella, y otra cuanto más lejos te encuentres; ésta requiere ser vista en la oscuridad, aquella otra a plena luz, pues no teme el examen penetrante del crítico; ésta gustó una sola vez, aquella, aun diez veces vista, seguirá gustando.

Mediocridad inadmisible del poeta (366-390)

Tú, el mayor de los jóvenes, aunque las palabras paternas te orientan al sentido de la perfección y eres por naturaleza juicioso, retén en la memoria lo que te digo: en determinados campos se consiente un tolerable grado de mediocridad. Por ejemplo, un

[67] Se cree que este verso es una glosa interpolada, pues esta falta musical es un defecto grave.

[68] El arco y la lira son atributos de Apolo.

[69] Quérilo de Yaso, poeta épico contemporáneo y compañero de Alejandro Magno, pagado por éste para cantar sus hazañas. Según Porfirión, era un poeta tan mediocre, que sólo siete versos suyos se consideraban como buenos; Alejandro manifestó públicamente que prefería ser el Tersites de Homero a ser el Aquiles de Quérilo. En los escolios del Pseudoacrón se lee que Alejandro acordó dar a Quérilo una moneda de oro por cada verso bueno y un golpe por cada verso malo; el poeta murió por los golpes recibidos.

jurista y un abogado mediocres están lejos, respectivamente, de la competencia de un Aulo Cascelio[70] y de la facundia de un Mesala[71], si bien esto no quita que gocen de estima. Pero a los poetas no les permitieron ser mediocres ni los hombres, ni los dioses, ni las estanterías de los libreros. Así como en un excelente banquete desagradan una música desafinada, un perfume grasiento y la adormidera mezclada con miel de Cerdeña, pues podría celebrarse el convite sin esas cosas[72], así también el poema nacido y creado para el deleite del espíritu, si se aparta un poco de la cima, cae en el abismo.

Quien no sabe competir, renuncia a empuñar las armas en los juegos del Campo de Marte[73], y el torpe con la pelota, el disco o el aro se está quieto, para que la nutrida concurrencia de espectadores no suelte impune carcajada. En cambio, quien no sabe crear versos, se obstina en hacerlos. ¿Y por qué no? Es ciudadano libre y de buen linaje, sobre todo cuando el censo le atribuye la suma de dinero que hace de él un caballero, libre de toda tacha.

Tú no dirás ni harás nada contra la voluntad de Minerva[74]: así te lo impone tu equilibrado buen juicio. No obstante, si algún día quisieras escribir alguna obra, confíala al oído del crítico Mecio[75], al de tu padre y al mío, y que repose en rollos de pergamino durante nueve años, pues, lo que aún no se ha publicado, siempre podrá ser destruido, pero las palabras ya públicas no saben volver atrás.

[70] Nacido en el año 104 a.C., Aulo Cascelio era un distinguido jurista y un gran conversador.

[71] Marco Valerio Mesala Corvino (64 a.C.-8 d.C.), poeta y patrón literario, que luchó en Filipos contra los cesarianos; luego luchó al lado de M. Antonio y Octavio en Accio. Tibulo fue cliente suyo y, como autor, se sabe que escribió poesía, historia y una obra de gramática, cf. Tac., *Dial.* 18.2; Quint., *Inst.* 10.1.113, que lo alaban como orador.

[72] El anfitrión de una cena proporcionaba perfume a sus invitados, que, según parece, debía ser líquido (cf. Hor., *Carm.* 2.7.7-8); también se servían semillas de amapola tostadas y bañadas en miel (cf. Plin., *Nat.* 19.168). La miel de Córcega y Cerdeña sabían muy mal (cf. Porph. *ad loc.;* Verg., *Ecl.* 7.41).

[73] Cf. *supra* v. 162.

[74] Diosa de la sabiduría y las artes. A los que la diosa no protegía, no podían ser artistas. Expresión proverbial, cf. Cic., *Off.* 1.110.

[75] Espurio Mecio Tarpa fue el encargado de elegir las obras para la inauguración del teatro de Pompeyo (55 a.C.). Su reputación como crítico se confirma en Hor., *Serm.* 1.10.38. Posiblemente aún estuviera vivo, pues se le asocia con Pisón padre.

Sabiduría, profecía, luz de la civilización en la misión poética (391-407)

Cuando el género humano vivía aún en los bosques, Orfeo[76], el sacerdote e intérprete de los dioses, lo apartó del asesinato y del infame alimento; por eso, se decía que amansaba a los tigres y fieros leones; también es fama que Anfión[77], fundador de la ciudad de Tebas, movía piedras al son de su lira y las llevaba adonde quería con su dulce canto. La antigua sabiduría estribaba en distinguir lo público de lo privado, lo sagrado de lo profano, en poner freno a la promiscuidad sexual, regular el matrimonio legalmente y construir ciudades y grabar sus leyes en tablas de madera. Así les vino gloria y renombre a los divinos vates y a sus textos poéticos. Tras éstos, destacó Homero y Tirteo[78] excitó los varoniles corazones a la guerra con sus elegías marciales; en verso fueron pronunciados los oráculos[79] y enseñados los caminos de la vida[80]; con las Piérides y sus melodías se buscó el favor de los reyes[81], mientras la invención del teatro aportó una pausa a la larga fatiga del trabajo[82]: así que ahora no te den vergüenza la Musa hábil en el manejo de la lira ni Apolo, el dios del canto.

Perfección poética como síntesis de instinto y técnica (408-418)

Se discute si la buena poesía es producto del instinto natural o de la técnica. Por mi parte, no veo de qué sirve la pericia sin rica vena o la inspiración sin formación; cada una de estas

[76] Orfeo recibió de Apolo el regalo de una lira y las Musas le enseñaron a usarla. Su música tenía un efecto mágico sobre la naturaleza y fue capaz de sacar a su amada Eurídice de los infiernos. Aquí se le cita como civilizador y maestro.

[77] Poeta mítico de la generación anterior a Homero. Pertenecía a la tradición tebana, una de las más antiguas de Grecia, como dice Varrón, *Rust.* 3.1.

[78] Tirteo era un poeta elegíaco ateniense del siglo VII a.C., en cuyas elegias animaba a los espartanos en su lucha contra los mesenios.

[79] Referencia a la poesía sacral de los oráculos.

[80] Alusión a la poesía elegíaca de carácter gnómico, como la de Teognis, en el siglo VI a.C.

[81] Pieria es una región de Macedonia, donde está el monte Olimpo, una de las sedes de las Musas. Los ritmos pierios equivalían a la poesía lírica. Aquí se alude a la poesía mélica coral de Píndaro, Baquílides y Simónides, con cuyos epinicios procuraban obtener el favor de los reyes.

[82] Alusión a la poesía dramática, el culmen de esta evolución.

dos cualidades reclama la ayuda de la otra y las dos deben coligarse amistosamente. El atleta que se afana por alcanzar en la carrera la ansiada meta, afrontó de niño muchos sufridos entrenamientos, aguantó el calor y el frío y se abstuvo de las mujeres y del vino; el flautista que toca en los juegos Píticos[83] tuvo primero que aprender con un rígido maestro. Mas hoy en día basta con decir: "Yo compongo versos extraordinarios. ¡La sarna para el último![84] Es para mí una vergüenza quedarme rezagado y confesar que simplemente no sé lo que no aprendí".

Abusos y aberraciones del poeta, función positiva de una crítica honesta (419-452)

Como el pregonero que congrega a la muchedumbre para venderle su mercancía, así el poeta rico en tierras, rico en intereses por el dinero que prestó, invita a los aduladores a que vayan a por una ganancia segura. De hecho, cuando se trata de alguien que puede servir una buena comida, avalar a un pobre insolvente y sacar de funestos pleitos al que está implicado en ellos, me extrañaría si supiera distinguir –¡hombre feliz!– entre el amigo falso y el verdadero. Si has hecho algún regalo a alguien o piensas hacérselo, a ése no le invites a oír tus versos, pues, lleno de alegría, exclamará: "¡Fantástico! ¡Bien! ¡Bravo!". Se quedará pálido al oírlos e incluso brotará alguna lágrima de sus ojos amigos, palpitará y llevará el ritmo golpeando el suelo con el pie. Igual que los que van pagados a los entierros para llorar casi sobrepasan en lamentos y gesticulaciones a los que se duelen de corazón, así también quien simula interés se conmueve más que el verdadero admirador. Se dice que los reyes, cuando desean cerciorarse de si alguien es digno de su amistad, lo agasajan con muchas copas y lo atormentan con el vino. Tú, si compones poemas, no te dejes nunca engañar por los que esconden sus intereses bajo la piel de la zorra[85].

---

[83] Los juegos Píticos se celebraban en Delfos, en honor de Apolo, vencedor de la serpiente Pitón.

[84] Expresión tomada de un juego infantil, con la que el ganador se dirigía al que quedaba en último lugar.

[85] Alusión a una fábula que no se identifica claramente (cf. Hor., *Serm.* 2.3.186), pero parece referirse a la del cuervo y la zorra (cf. Phaedr. 1.13).

Cuando le leías a Quintilio[86] alguna composición tuya, él te decía: "¡Corrige, por favor, esto y aquello!". Y si le decías que no podías hacerlo mejor, a pesar de haberlo intentado en vano dos o tres veces, te aconsejaba borrar los versos malos y devolver al yunque los que habían salido mal torneados. Mas si preferías defender el error en vez de corregirlo, entonces, sin más palabras, renunciaba a la inútil tentativa de impedirte que sólo tú, sin rivales, te amaras a ti mismo y a tus versos. Un crítico honesto y competente censurará los versos sin arte, condenará los métricamente ásperos, tachará los que no son elegantes con un trazo negro transversal de su pluma, recortará los ornatos pretenciosos, obligará a dar claridad a los pasajes poco claros, reprenderá los ambiguos y señalará todo lo que tiene que ser cambiado. Se convertirá en un Aristarco[87] y no dirá: "¿Por qué voy a incomodar a un amigo con nimiedades?". Estas nimiedades traerán al autor, tras las mofas y el rechazo de los demás, amargas consecuencias.

Retrato del mal poeta, caracterizado como loco (453-476)

Igual que se evita el trato con quien padece la sarna, la ictericia[88], el fanatismo religioso[89] o la ira de Diana[90], también así la gente con sentido común evita el contacto con el poeta loco y huye de él: son los niños quienes, imprudentemente, le persiguen para hostigarle. Si éste, mientras va errante eructando sus versos con la cabeza levantada, como el pajarero en busca de mirlos, cae en un pozo o en una zanja, ya puede gritar largo tiempo

[86] Quintilio Varo, poeta y amigo de Virgilio y conocido como ejemplo de crítico íntegro. Murió el 24 a.C., antes de haber sido escrita el *Arte poética.*

[87] Filólogo alejandrino (216-145 a.C.), crítico de Homero y presentado aquí, por antonomasia, como modelo de exégeta, (cf. Cic., *Fam.* 9.20); fue maestro de Dionisio de Tracia, que enseñó a Elio Estilón, el maestro de Cicerón e introductor de los métodos alejandrinos de crítica literaria en Roma.

[88] El *morbus regius* es la ictericia, según Celso (3.24.5); quizás llamada así porque exigía un tratamiento muy caro. Se trata de una enfermedad de la sangre, cuya señal exterior más visible es la amarillez de la piel y de las conjuntivas.

[89] El *fanaticus error* es el éxtasis en el que entraban los sacerdotes de Belona, diosa romana de la guerra, siguiendo los ritos orientales del culto del dios capadocio Ma (cf. Hor., *Serm.* 2.3.223).

[90] Referencia a la cólera de Diana, que perseguía a todo aquel que no era de su agrado, esto es, a los *lunatici,* pues a Diana se la asocia con la luna y, según los escolios del Pseudoacrón, "como del lunático o del enfermo, así huye la gente sensata del mal poeta".

"¡socorro, ciudadanos!", que no encontrará quien se ocupe de sacarlo. Y si alguien se ocupara de prestarle ayuda echándole una cuerda, yo le diría: "¿Cómo sabes si no se ha tirado a propósito y prefiere no ser salvado?", y entonces le narraría la muerte del poeta siciliano. Deseando Empédocles[91] ser tenido por un dios inmortal, se arrojó con frialdad al ardiente Etna. Respétese el derecho de los poetas a quitarse la vida: quien salva a alguien que desea suicidarse, actúa como si lo matara. No es la primera vez que lo hace; y, aunque lo salvases, no volvería ya a ser un hombre ni renunciaría al gusto de una muerte famosa. No está suficientemente claro por qué se obstina en hacer versos: si por haber meado en las cenizas de su padre o por haber profanado el tétrico lugar donde cayó un rayo[92]. Lo cierto es que se enfurece y, como un oso que tuvo fuerzas para romper los barrotes que le impedían salir de la jaula, este recitador implacable pone en fuga a doctos e indoctos. Y si agarra a alguien, lo retiene y, a fuerza de leerle sus versos, lo acaba matando, igual que una sanguijuela que no soltará la piel hasta que no esté harta de sangre.

[91] Empédocles de Agrigento (493-433 a.C.), aristócrata siciliano, escribió sobre filosofía, ciencia y religión. Poseído por la locura divina, se creía una divinidad y, para demostrarlo, se arrojó al Etna, que después devolvió una de sus sandalias. Ésta era la tradición cómica de la que Horacio se hace eco. Quizás murió, simplemente, al querer ver el volcán, igual que Plinio el Viejo murió al querer estudiar más de cerca la erupción del Vesubio que destruyó Pompeya (cf. Plin., *Epist.* 6.16.2 y 19).

[92] Se refiere Horacio a actitudes sacrílegas en los lugares sagrados, tal como mear en un monumento funerario, en donde se solían incluir fórmulas de protección contra estos actos fisiológicos; el *bidental* era el lugar donde había caído un rayo y, por ello, se vallaba como sitio sagrado (cf. Petr. 71; Pers. 1.113-4). Los sacrílegos, como castigo, se volverían locos.



COMENTARIOS A LA *EPÍSTOLA A LOS PISONES (ARTE POÉTICA)*

1. Si un pintor...: Comienzo *in medias res*, sin preámbulos, tal como aconseja Horacio comenzar la obra épica (v. 148). La imagen en la que se juntan un rostro de mujer, un cuello de caballo, miembros deformes recubiertos de plumas variadas y una cola de pez, ilustra por analogía el resultado estridente de una infracción al canon estético (v. 23) según el cual la obra poética debe ser, como la pictórica, "simple y unitaria" (*simplex... et unum*). Con este ser híbrido del inicio defiende Horacio, tal y como hiciera la escuela peripatética, la preferencia por lo verosímil, lo cual podría parecer contradictorio, habida cuenta de que en la antigua mitología había seres fabulosos e híbridos como los Centauros, las Sirenas, la Quimera, etc. Estos seres, no obstante, pueden existir en el mito, pero la estructura de la obra poética no debe asemejarse a ellos. Al contrario, la obra poética debe formar un todo, cf. Arist., *Poet.* 6-7, 1450b ss. Este principio es defendido en el *Ars poetica* hasta el v. 37.

3. A un conjunto de miembros: Las distintas partes de esta criatura proceden de cada una de las cuatro especies del reino animal: hombre, cuadrúpedo, ave y pez. Quintiliano, al ocuparse de este pasaje (*Inst.* 8.3.60), escribe *ex diuersis naturis.*

4. En feo y negro pez: En los escolios del Pseudoacrón se evoca a la Escila de Virgilio, que aparece caracterizada como *immani corpore pistrix* (*Aen.* 3.427), y se explica la expresión horaciana *in piscem* como "en bestia marina, esto es, en ballena (*pistricem*)". Pero no parece necesario recurrir a la "ballena", pues lo que precisamente constituye el monstruo es la unión descoordinada de miembros irreconciliables. Además, este acusativo *pistricem* no cuadra métricamente en el hexámetro. Otras lecturas transmitidas por la tradición textual son *pistrim* o *pristim* (cf. Verg., *Aen.* 10.211), posiblemente por aparecer en Virgilio. Si aceptáramos esta lectura, el adjetivo concertado *atrum* habría de cambiarse a femenino, *atram.*

6. Pisones: Cf. el estudio introductorio, pp. 40-41.

9-10. Mas diréis...: Esta objeción, hecha por un interlocutor ficticio, corresponde a un precepto conocido en la Antigüedad y que encontramos, por ejemplo, en Luciano (*Pro imag.* 18): "Afirma un antiguo proverbio que los poetas y los pintores no tienen que dar cuentas"; en latín, ya Varrón (*L.L.* 9.5) señala que el poeta "puede transgredir impunemente todas las barreras". Sobre los diversos testimonios de la licencia poética, cf. R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, 1991, nº 188. Horacio admite, en principio, el contenido de esta sentencia, pero sin caer en la exageración, pues la poesía es imitación (*mímesis*) y la realidad no permite fantasías exuberantes e irracionales.

12-13. Pero sin permitir...: Se trata de *adynata* o *impossibilia* normales en la poesía latina y usados también por Horacio, cf. A. Palacios Martín, "Consideraciones acerca de los *adynata* en Horacio", *Anuario de Estudios Filológicos* I (1978), pp. 135-148.

14-19a. Muchas veces...: En vista del principio de unidad del poema, critica Horacio todo lo que no tenga íntima conexión con el poema, como las digresiones de las que nos habla en estos versos. Compara esas mismas digresiones con remiendos de púrpura que se cosen en un vestido de tejido diferente y que, en sí, forma un todo. Esta crítica puede ir dirigida contra ciertos poetas de la Antigüedad. Respecto a las letras griegas, como dice Rostagni, Antímaco de Colofón es digno de esta censura, pues en su *Tebaida* hacía digresiones similares. Dentro de las letras romanas, es más difícil identificar a un poeta que pueda ser objeto de esta crítica. Rostagni sostiene que la imagen del bosque de Diana (v. 16) puede ir dirigida contra Cornelio Severo y que, cuando se critica la descripción del Rin fuera de lugar, se está censurando a Furio Bibáculo. F. Plessis-P. Lejay (*Oeuvres d'Horace*, Paris, 1969, p. 587) no admiten esta hipótesis, porque Bibáculo se habría visto forzado en su obra *Annales belli Gallici*, por la naturaleza del tema, a hablar del Rin y, por tanto, no estaría incurriendo en el error apuntado por Horacio. Estas descripciones (*ekfráseis*) eran frecuentes en los ejercicios de las escuelas de retórica, cf. Sen., *Contr.* 2.1.13: "A duras penas puedo creer que alguien de éstos haya visto los bosques y los campos llenos de lozanas mieses, por los que transcurre rápido el río, cuando baja de lo alto, o tranquilo, cuando corre por la llanura; tampoco creo que hayan visto nunca desde una colina el mar en calma, ni cuando en invierno la fuerza del viento produce agitadas olas". Se trataría de lugares comunes en la poesía contemporánea de Horacio (cf. *Serm.* 1.10.37); lo ridículo de tales escenas se convierte en un tópico de las sátiras, cf. Iuu. 1.7-8, donde se mencionan los temas más manidos de la literatura imperante: el bosque de Marte donde estaba el vellocino de oro, la fragua de Vulcano y las peñas donde Eolo guardaba sus vientos.

19-20. Quizás también...: La comparación del mal poeta con el pintor incompetente que sólo sabía pintar un ciprés en todos sus cuadros, es claramente irónica por el doble hecho de pintar un árbol en una escena marítima y de ser éste un árbol conocido como símbolo funerario. Así, pintar un ciprés, árbol de los muertos, en el cuadro de quien se había salvado de un naufragio era algo contrario a la verosimilitud que se pretende en la obra de arte. El fúnebre ciprés (cf. Hor., *Carm.* 2.14.23; *Epod.* 5.18) no conviene al exvoto de un náufrago. Esto

se había convertido en anécdota y el pintor preguntaba al náufrago μή τι καὶ κυπάρισσον θέλεις; "¿no quieres un ciprés?". El ejemplo de Horacio hay que encuadrarlo dentro de la costumbre habitual entre los antiguos de que los náufragos encargaban pintar la escena del naufragio del que se habían salvado. La pintura podía ser depositada después en un templo como exvoto, cf. Hor., *Carm.* 1.5.13-16; *Serm.* 2.1.33; Phaedr. 4.21.24; Pers. 1.89-91; 6.32-33; Iuu. 14.301 ss.

21-22. Comenzó a modelarse...: El *urceus* ("cántaro") es muy diferente del ánfora. Mientras ésta es un recipiente con dos asas, de gran esbeltez y elegancia estética, alargada y alta, además de tener gran capacidad, el *urceus* es un jarro de pequeñas dimensiones, bajo y ancho, con una sola asa, de simple uso doméstico.

23. En fin...: Este verso supone la conclusión de las premisas expuestas anteriormente: simplicidad y unidad del poema. Este modo de generalizar el principio aristotélico proviene, tal vez, de la influencia de Neoptólemo de Paros, cf. C.O. Brink, *op. cit.*, pp. 103, 231, 254; R.M. Rosado, *op. cit.*, p. 54.

24. La mayor parte...: Comienza aquí Horacio la defensa de la justa medida y de la elaboración cuidada en la creación poética. Este criterio, procedente de la escuela peripatética, se constituyó en un pilar esencial en la concepción horaciana de la vida: es conocida la prédica de la *aurea mediocritas* presente en toda su obra; se trata del comedimiento o término medio (μεσότης, cf. Arist., *Et. Nic.* 1106b 27) como norma vital del hombre, cf. *Carm.* 2.10.5: "dorada medianía"; *Serm.* 1.1.106: "hay un límite en las cosas"; *Epist.* 1.18.9: "la virtud es el punto medio entre dos vicios contrarios"; Cic., *Brut.* 149; *Off.* 1.89. Para la expresión *aurea mediocritas* y su significado en Horacio, cf. R.G.M. Nisbet y M. Hubbard, *A Commentary on Horace. Odes Book 2,* Oxford, 1978, *ad* Hor., *Carm.* 2.10.5.

25. Por lo aparentemente...: Las virtudes del estilo se reconocen como tales, pero, al contrario de lo que parece, no es fácil alcanzarlas. Cada virtud tiene un vicio contrapuesto. El buen escritor debe gozar de la sensibilidad y el gusto necesarios para buscar el estilo virtuoso y huir del viciado, cf. *Ad Her.* 4.10: "La mayoría de los oradores, cuando caen en este estilo y se apartan erróneamente de lo que pretendían, se confunden por la apariencia de gravedad y no pueden percibir la hinchazón de su estilo"; Varro *apud* Gell. 6.14; Ps.-Longin. 3.1-4.

25-26. Me esfuerzo...: La concisión de un estilo simple corre el riesgo de volverse oscuridad (cf. vv. 149-150; 335-336); la fluidez de un estilo medio puede convertirse en desequilibrio y la amplitud del

estilo elevado puede acabar en ampulosidad. Para estos tres estilos, cf. *Ad Her.* 4.11; Cic., *Or.* 69-99; Quint., *Inst.* 12.10.58-65.

26. Si busco un estilo...: Los que buscan un estilo fluido con un estilo medio corren el riesgo de caer en "un estilo limítrofe con ése, al que damos el nombre de *flácido* (*dissolutum*), porque se da sin nervios ni articulaciones, de tal modo que podría llamarlo fluctuante, porque fluctúa de aquí para allá y no puede presentarse en un tono seguro y viril" (*Ad. Her.* 4.11); cf. Hor., *Serm.* 2.1.2.

28. El excesivamente cauto...: El que busca siempre un estilo modesto y "humilde" puede acabar "a rastras por el suelo". Alguna vez tiene el poeta que intentar un estilo más elevado, cf. Hor., *Carm.* 4.2.25-27.

29. El que desea dar...: El que desea introducir en un poema "simple y unitario" elementos que le den variedad, acaba rompiendo la unidad del poema y cayendo en descripciones absurdas.

31. Si se carece de técnica...: Tras la serie de ejemplos en los que, buscando la virtud estilística, se incurre en el vicio correspondiente, llega Horacio, al fin, a la conclusión, expresada mediante una *sententia*, parecida a la que leemos en *Serm.* 1.2.24: "Los necios, por evitar unos vicios, incurren en sus contrarios". De nuevo la teoría aristotélica del "justo medio", cf. *Serm.* 1.1.105 ss.; *Epist.* 1.18.9.

32. Cerca de la escuela...: Estos malos escultores del bronce que trabajaban en sus tiendas, cerca de la escuela de gladiadores fundada por Emilio Lépido, si bien sabían esculpir, no poseían talento artístico y no eran capaces de concebir una obra de arte, porque la obra de arte debe formar un todo; los pormenores no interesan salvo en relación con ese todo.

38-40a. Vosotros...aguantar: Con estos versos termina la primera parte de la epístola. En opinión de Norden, Rostagni y otros críticos esta parte estaba dedicada a la *inuentio*; C.O. Brink (*op. cit.*, p. 12) discrepa de esta clasificación de Norden, pues ello supondría que en las posteriores partes de la epístola vendrían presentadas las otras fases que la retórica preceptúa para la composición de la obra literaria. La verdad es, como afirma R.M. Rosado (*op. cit.*, p. 56), que en estos primeros versos no encontramos rastro de ninguna discusión técnica sobre el "hallazgo" de argumentos (*inuentio*), sino tan sólo la defensa de la unidad de la obra poética, que comprende las tres fases retóricas de *inuentio, dispositio* y *elocutio*.

40b-41. A quien haya...: Estos dos versos sirven de conectores entre la primera parte, en la que se atiende a la poesía como contenido

unitario, y la que sigue (vv. 42-152), en la que se aborda el plano formal de la poesía, haciendo así la transición menos brusca. Si escogemos una materia, un tema, un contenido acode con nuestras posibilidades como poetas, surgirá entonces, dice Horacio, la *facundia* y el *ordo*, es decir, las palabras y el orden expositivo y estructural adecuados. Si elegimos las *res* apropiadas, los *verba* manarán solos, rememorando el famoso *dictum* de Catón "ten claro el tema, que las palabras vendrán solas" (80.15 Jordan).

42-45. Una estructura...aquel otro: Se refiere Horacio al *ordo* (τάξις), es decir, una de las características de la *dispositio*, que consiste en la elección y ordenación de las partes capaces de función (*res et uerba*) y formas artísticas (*figurae*) para la totalidad de la obra, cf. H. Lausberg, *Elementos de retórica literaria,* Madrid, 1983, &46.2. La idea de los versos de Horacio es que, a la hora de elaborar un poema, hay que ser selectivos, cf. N. Rudd, *op. cit.,* p. 156.

46-71: Aborda Horacio la teoría de la elección del léxico, que propiamente es una de las partes de la *elocutio* (cf. comentario a vv. 42-45). Se ha apuntado la posible influencia de Arist., *Rhet.* III, 2-6, que Horacio podía haber conocido directamente o bien a través de Neoptólemo de Paros.

47-48. Si una ingeniosa combinación: El dominio y la riqueza creativa abarcan los niveles temáticos, métricos y el de la estructura del poema; pero el arte poético resulta especialmente brillante en la sorprendente capacidad de "inventar" todo un lenguaje poético mediante una técnica especial: la *callida iunctura* (vv. 46-48 y 242-243). Conseguir que las palabras utilizadas, aunque no sean necesariamente poéticas, alcancen tal condición por el mero hecho de verse asociadas a otras, de modo que el choque conceptual o fónico resulte novedoso, constituye, en realidad, la esencia misma de la poesía, pues se elevan en diferentes direcciones y planos las connotaciones de cada elemento del discurso. Hay una múltiple interacción que conduce, inevitablemente, a la sorpresa, a la ambigüedad, a la indefinición, a la riqueza imaginativa. Y cuando la *callida iunctura* es plenamente eficaz, se alcanza la elegancia suprema. En las *Odas* se encuentran numerosas e "intrigantes" aplicaciones: *simplex munditiis* (1.5.5), *niue candidum* (1.9.1), *uirenti canities* (1.9.17), *saeuo laeta* (3.29.49), *regali situ* (3.30.2). Sobre el tema, cf. F. Cupaiuolo, *A proposito della 'callida iunctura' oraziana*, Napoli, 1942.

50-53. Formar palabras...: Hay tres formas principales para la formación de palabras nuevas: a) el uso de una palabra ya existente en latín con un nuevo significado (técnico) por analogía con su

equivalente griego, por ejemplo: *indicia* (v. 49), "signos", puede ser utilizado con el significado de "símbolos verbales", por analogía con el griego σημεῖα; b) se puede construir un nuevo término a partir de otro ya existente, por derivación, por ejemplo: *cinctutis* (v. 50) a partir de *cinctus*; c) por importación de un término griego y su adecuación al latín, por ejemplo: *amystis* (*Carm.* 1.36.14). En los vv. 48-51 Horacio piensa, sobre todo, en la opción a); pero a la segunda opción recurre él mismo en el v. 50 (*cinctutis*) y la tercera tampoco la excluye. En los vv. 52-53 ("Así, palabras nuevas...") se excluye la opción b), pero las otras dos se aceptan como posibles. Cf. N. Rudd, *op. cit.*, p. 157.

53-58. ¿Por qué...palabras?: Horacio contrapone a los antiguos comediógrafos Cecilio (II a.C.) y Plauto (III-II a.C.) en relación con sus contempóraneos Virgilio y Vario (I a.C.), contrastando la diferente actitud de los críticos respecto a los primeros, a los que les permitían innovaciones léxicas, mientras que a los poetas modernos se les niega esa libertad. Horacio reabre aquí el problema, tan debatido durante decenios, de dos escuelas gramaticales que sostenían principios diferentes: una de ellas, comandada por César, purista y contrario a cualquier innovación o importación lingüística, había recomendado en su tratado *De analogia* evitar todo término *inauditum atque insolens* como si se tratara de un afilado escollo (*apud* Gell. 1.10 y Macr., *Sat.* 1.5.2), es decir, defendía la "analogía" en la parte morfológica y léxica de la lengua, no admitiendo, por tanto, neologismos; la otra escuela defendía la "anomalía", admitiendo innovaciones lingüísticas mediante la creación de palabras nuevas. Horacio reivindica para el poeta el derecho de acuñar neologismos y trasladar grecismos al léxico latino, neologismos y grecismos que no faltaban en la lengua de Virgilio, también atacado por esta razón por los críticos malévolos y defendido contra tales detractores por Lucio Vario Rufo. No obstante, Horacio, como siempre, estima que hay que hacer de esta libertad creadora un uso comedido y razonado. Continuando con ejemplos tradicionales y respetados de la literatura latina arcaica, presenta el caso de Ennio y Catón (v. 56), que innovaron, respectivamente, en poesía y en prosa, introduciendo en la lengua nuevo vocabulario.

60-62. Igual que...vigorosas: Para describir la duración de la vida de las palabras, recurre Horacio a un símil conocido y usado (Hom., *Il.* 6.146 ss.; Mimnermo, fr. 2D) para caracterizar la vida de los mortales. Así, recuerda Horacio la opinión de aquellos que consideraban la lengua un fenómeno natural, propio de la *physis* y no impuesto por la autoridad o norma (*nómos*).

63. "Nosotros...": Eco de un verso atribuido a Simónides (*A.P.* 10.105.2): "Todos estamos destinados a la muerte".

63-68. Ya puede...perecerán: Horacio elige la construcción de un puerto, la desecación de un lago y el desvío del curso de un río como ejemplos de obras humanas. También Cicerón da una lista similar para ensalzar las ventajas de la inteligencia humana: "Piensa en los acueductos, en los canales, la acequias que riegan los campos, los diques opuestos a las olas, los puertos artificiales: ¿cómo podríamos tenerlos si no fuera por el trabajo inteligente del hombre?" (*Off.* 2.14). Horacio está hablando de forma general, pero estos ejemplos harían pensar inmediatamente al lector de la época en construcciones concretas, cf. la nota correspondiente a la traducción.

71. El uso: El término *usus* tiene en este contexto un sentido amplio, pues no sólo es lo que en la retórica latina se llamaba *consuetudo loquentium* (cf. Quint., *Inst.* 1.6.44-45; Gell. 12.13.16), sino que también comprende la *utilitas*, es decir, la necesidad que supone la innovación formada por los neologismos y por el retorno al uso de ciertos arcaísmos. No obstante, no se puede identificar la expresión horaciana con las teorías de la escuela epicúrea (cf. C.O. Brink, *op. cit.*, p. 136, n. 2).

72. En cuyo poder...: Este verso sirve de transición para comenzar un nuevo apartado.

73-85: Trata ahora Horacio los metros que convienen a cada género literario. Señala Rostagni que los metros, en el caso estricto del verso, forman parte de los *coniuncta uerba* (los *singula uerba* fueron tratados en los vv. 46-72), pues éstos sólo pueden concebirse dentro de determinado ritmo. En poesía este ritmo es lo que se entiende por metro, que, para obedecer a los criterios del *decorum*, ha de ser apropiado al tema poético en cuestión. C.O. Brink (*op. cit.*, p. 94) apunta para este apartado la posible influencia, directa o indirecta (a través de Neoptólemo), del esquema delineado por Arist., *Rhet.* 3.8. Por ello, se alude sinópticamente a los diversos metros y a sus inventores, tal como era costumbre hacer en las obras técnicas de los gramáticos antiguos. Horacio, aunque escribía para un público romano, sólo se referirá a los modelos griegos, pues, según su teoría, era a éstos a quienes debían imitar los escritores romanos (vv. 263-274), cf. R.M. Rosado, *op. cit.*, p. 65.

73-74. Homero...guerras: Homero fue el primer escritor épico; no obstante, Horacio no alude al inventor del hexámetro, pues tal logro se atribuía indiferentemente a Apolo, Orfeo y otros. En cuanto a los temas y el tono propios de la épica, señala Horacio que la tristeza y

la solemnidad son las dos características más importantes de este género. No en vano la tragedia buscará precisamente en la epopeya sus principales temas.

75-78. En versos...elegiacos: En dísticos elegiacos, hexámetro seguido de pentamétro, se expresaron primero los lamentos en los epigramas funerarios, como aparece en el libro séptimo de la *Antología Palatina*; más tarde, este metro se empleó para el epigrama votivo, como se ve en el libro sexto de la *Antología Palatina.* Es significativo que Horacio no incluya el tema amoroso y erótico dentro del género elegiaco, cuando en Roma, ya desde Catulo, la elegía se convierte en el género propio de estos temas (Tibulo, Propercio, Ovidio); este metro también servirá para la expresión de otros géneros como el satírico, el convival, etc., pero Horacio sólo se preocupa de referir los orígenes del dístico elegiaco y no todos los géneros en los que aparece. Se trata la elegía de un género que no posee la grandeza ni el estilo elevado de la épica (v. 77). Tampoco le es posible en este caso señalar quién fue el inventor del metro: la discusión de los gramáticos –que aún duraba en tiempos de Horacio– se centraba, sobre todo, en la cuestión del inventor, privilegio que se concedía a Calino de Éfeso (VII a.C., de quien tenemos la más antigua elegía), a Arquíloco (VII a.C.) o a Mimnermo de Colofón (VI a.C.).

79. La ira...: Se aborda ahora el tratamiento de la poesía yámbica, cuyo máximo representante es, según Horacio, Arquíloco (VII a.C.); dicho género, siguiendo la teoría peripatética, es considerado como el apropiado para el ataque de carácter personal. Sin embargo, el de Venusia se aparta de la concepción aristotélica, cuando propone como inventor del yambo a Arquíloco de Paros, pues Aristóteles concede tal puesto a Homero, precisamente porque le consideraba el autor del *Margites*: "De entre los predecesores de Homero no podemos citar ningún poema de este género, aunque es probable que haya habido muchos, pero sí es posible citar algunos a partir de Homero, como, por ejemplo, su *Margites* y otros poemas semejantes, en los cuales se introdujo adecuadamente el metro yámbico, por lo que se llama ahora yámbica esa poesía..." (*Poet.* 4.1448b). Horacio, por tanto, se aleja de la posición aristotélica y se aproxima a la escuela alejandrina –a la que pertenecía, entre otros, Neoptólemo de Paros–, que negaba a Homero la paternidad del yambo por no considerar homérico el poema *Margites*, una especie de "contra-epopeya" protagonizada por un necio y en la que aparecían yambos.

80-83. Este pie...teatral: Con *socci* ("zuecos", el calzado de la comedia) y *grandes cothurni* ("nobles coturnos", una especie de botas

con plataforma usadas en las tragedias a partir de la segunda mitad del siglo II a.C.) marca Horacio, mediante antítesis, la diferencia de estilos entre la comedia, más humilde, y la tragedia, más sublime. Los metros yámbicos fueron adoptados por la comedia y por la tragedia (cf. Arist., *Poet.* 4.1449a), que en principio usaban el tetrámetro trocaico, propio de su origen satírico y de su forma coral. Sólo cuando del coro y de la exclusiva forma coral se pasó al diálogo entre actores (finales del VI a.C., con Frínico y Tespis en la tragedia), se usó el yambo para los géneros dramáticos. Por otra parte, la base predominantemente yámbica de la conversación (*aptum*, v. 81) era ya señalada por Aristóteles: "el yambo es el metro más apropiado para la conversación" (*Poet.* 4.1449a 26-27) y por Cicerón: "Nuestra lengua está en gran parte construida sobre yambos" (*Or.* 189; cf. también 191). Las cualidades que Horacio atribuye al yambo, la de dominar el estrépito del público y la de ser propio de la acción teatral, ya las señalaban Cicerón (*De orat.* 3.182), para quien el yambo es un pie corto con un compás insistente (cf. Quint., *Inst.* 9.4.136), y Aristóteles (*Poet.* 24.1459b 38), quien afirma que el yambo expresa movimiento y que representa e incita a la acción.

83-85. La musa...vino: Se ocupa ahora Horacio de la poesía mélica, es decir, lírica (la poesía que, según su acepción primitiva, sólo era acompañada por la lira). Considera los siguientes géneros: himnos en honor de los dioses; encomios o epinicios en la que se celebraba la gloria de personajes por sus altas cualidades o por sus victorias deportivas; poemas eróticos en los que se canta el amor de los jóvenes; composiciones en que se celebraban los placeres de la mesa y el vino. La poesía lírica admitía una doble división: lírica dórica (por ejemplo, Píndaro), poesía pública, coral y rítmicamente compleja, cuyos temas iban desde los religiosos y nacionales hasta la celebración de victorias deportivas (vv. 83-84); lírica eólica (por ejemplo, Alceo y Safo), menos formal, más personal y métricamente más simple (v. 85).

86-88: Versos de transición para pasar al capítulo en donde se tratará del estilo y de la forma de adaptarlo a los diferentes aspectos del drama. Cada género debe observar, no sólo un determinado metro, sino también un estilo concreto: el estilo debe adecuarse (*decorum*) al género literario (vv. 88-92), a las pasiones (vv. 93-113) y a los propios caracteres (vv. 114-118). Todo esto se corresponde con Arist., *Rhet.* 3.7.

88-92: Hay que adecuar el estilo al género literario; por tanto, el estilo de la comedia debe ser forzosamente diferente del de la tragedia, pues sus temas son también distintos.

90. Vulgares: Posible evocación de la teoría peripatética de Teofrastro, según el cual la comedia representaba las acciones de simples

particulares, mientras que la tragedia sólo se ocupaba de las de los héroes, cf. Diomedes, I.488K.

91. La cena de Tiestes: La cena de Tiestes es uno de los temas del repertorio de la tragedia. Tiestes era hermano de Atreo. El primero sedujo a la esposa del segundo y Atreo, para vengarse de su hermano, asesinó a los tres hijos de su hermano y, guisados, se los presentó en una cena. Lucio Vario Rufo escribió una tragedia titulada *Thyestes*, representada hacia el 29 a.C.; fue premiada por Augusto y saludada como una obra maestra del nuevo teatro trágico romano. Con toda probabilidad, Horacio pretende contraponerla aquí a la homónima tragedia de Ennio. Sería una muestra más por parte de Horacio de su preferencia por los modernos, ya apuntada en los versos 53-59 y a lo largo de la epístola 2.1.

93-113: Debe adaptarse el estilo a las pasiones que se describen en el drama.

93. Eleva la voz: No en volumen, sino en el plano emocional.

95-96. Cremes...Télefo y Peleo: Los ejemplos dados de Cremes, Télefo y Peleo muestran casos en los que el estilo no se adapta a los caracteres ni al género literario en que éstos y sus pasiones están integrados.

97. Palabras de pie y medio: Con la irónica expresión *sesquipedalia uerba* parece que Horacio quiere censurar directamente los rebuscados y complicados epítetos presentes en los coros de Esquilo, a los que Aristófanes apuntaba sarcásticamente en los satíricos ataques de sus comedias. Tampoco sería extraño que Horacio estuviera pensando en los muchos ejemplos de estilo ampuloso que hay en las primeras tragedias romanas.

98. Intentando...: Este verso prepara al lector para la siguiente idea que se va a tratar: el efecto de la poesía sobre el auditorio.

99-113: No basta con la belleza formal, es preciso que el poema dramático interese a los espectadores causándoles placer. La forma de conseguirlo es haciéndoles partícipes de todo lo que pasa en escena, es decir, haciéndoles sentir como propios los sentimientos de los personajes representados, de tal manera que el oyente se introduzca en la acción expuesta. Todo este pasaje comulga con la doctrina peripatética, como se indicó en los vv. 86-88.

100. Y conducir el ánimo...: La fuerza que Horacio tiene en mente es la expresada por el término griego ψυχαγωγία, es decir, la idea de la "conducción de las almas", la "seducción", que encontramos, por ejemplo, en Plat., *Phaedr.* 271d; Arist., *Poet.* 5.1450a 33

y b 16-17; Eratóstenes en Strab. 1.2.3 y Neoptólemo, en C.O. Brink, *op. cit.*, p. 55.

102-103. Si quieres...en persona: En esta famosa sentencia sigue Horacio la tradición peripatética. En el teatro el actor se introduce en el papel que está representando y provoca en sí mismo las emociones propias del carácter al que da vida. En la teoría contraria, propugnada por los estoicos, el actor guarda cierta distancia respecto a ese carácter y hace uso de su técnica profesional para "simular" la emoción que corresponda. Para el punto de vista peripatético, cf. Arist., *Poet.* 17.1455a 30 ss.; Cic., *De orat.* 2.188-97, *Or.* 132; Quint., *Inst.* 6.2.26-31. Para la posición estoica, cf. Cic., *Tusc.* 4.55; Sen., *De ira* 2.17. Véase también lo que dice Aristóteles en *Rhet.* 3.7.1408a 26 ss.: "Expresará sentimientos si en caso de ultraje la expresión es la propia de una persona encolerizada; en caso de actos impíos y vergonzosos, la de quien está irritado y muestra reverencia, y en caso de acciones dignas de alabanza, se habla admirativamente; en caso de hechos lamentables, con sencillez, y de forma semejante en los demás casos".

103-104. Entonces...me conmoverán: Horacio se está dirigiendo al actor que representa el papel de Télefo o Peleo y, a través de él, al dramaturgo.

104. Si interpretas mal...: Si lo que el actor dice no es coherente con su carácter.

108. Y es que la naturaleza...: Al decir que la naturaleza nos forma interiormente, Horacio da a entender que la naturaleza produce emociones en nuestro interior. Igual que en los vv. 60 ss., se refiere a la teoría que presentaba la lengua como resultado de un origen natural, como fenómeno provocado por las diversas impresiones del espíritu.

111: El proceso completo consiste, pues, en lo que nos sucede, la correspondiente emoción producida por la naturaleza y las palabras que expresan la emoción sirviéndose de su intermediaria, la lengua.

112. Suerte: El término latino *fortuna* puede referirse también a "sus experiencias", "su condición social". El término prepara para el posterior v. 114.

113. Caballeros y pueblo llano: La división por clases sociales se reflejaba en la localidad que cada uno ocupaba en el teatro (cf. Hor., *Epist.* 2.1.185). Horacio utiliza aquí una expresión militar: *equites peditesque*, "caballeros e infantes", "caballería e infantería", como si el auditorio estuviera organizado en línea de batalla.

114-118: El estilo debe adaptarse también a los caracteres. Para ejemplicar este principio, ya defendido por la escuela peripatética, nos

ofrece Horacio una lista de personajes "tipo" en la tragedia, señalando brevemente el carácter que cada uno debe presentar, así como su tono y estilo propios.

114. Un dios o un héroe: En las tragedias los dioses suelen actuar de forma tranquila, frente a la agitación propia del héroe.

119-127: Para que el poeta logre hacer una obra coherente, a la hora de crear los caracteres debe ceñirse a los modelos tradicionales, como Aquiles y Orestes; en el caso de que su propósito sea poner en escena caracteres nuevos, debe describirlos con verosimilitud y adaptarlos perfectamente a la acción en la que aparecen.

120-123. Si acaso...armas: La variedad de palabras y frases con que se define el carácter de Aquiles indica que Horacio no está pensando en una escena o episodios concretos, sino en las características generales que el personaje en cuestión debe tener. Esto queda confirmado por Medea, Ino, Ixión, etc. en vv. 123-124. Aquiles es una figura de la epopeya (*Ilíada*) y de la tragedia (en Livio Andronico, Accio, Ennio).

123. Medea: Medea aparecerá en muchas tragedias: en Grecia, en la *Medea* de Eurípides; en Roma, en las tragedias perdidas de Ennio, Accio y Ovidio.

Ino: Provocó involuntariamente la muerte de su marido y sus hijos al suscitar la cólera de Hera. La involuntariedad de su acto –contrapuesto por Horacio al acto voluntario de Medea– aumentó el efecto patético de su figura, llevada a escena por Eurípides. En Roma se ocupan de la historia Livio Andronico, Ennio, Accio y, más tarde, Séneca.

124. Ixión...Io...Orestes: El tema de Ixión es tratado en gran número de tragedias: Esquilo, Sófocles, Eurípides, etc. Del tema de Io se ocupan el griego Esquilo y el romano Accio. Sobre Orestes, basta con recordar la tragedia de Eurípides con el mismo nombre.

128-130. Es difícil...inauditos: Es difícil expresar cualidades generales en caracteres particulares, pero también es difícil imprimir originalidad a temas muy tratados y ya conocidos por todos. Dada esta dificultad, dice Horacio, es mejor seguir la tradición y el material dramático procedente de la épica troyana, tanto desde el punto de vista humano como temático, antes que intentar el tratamiento de temas totalmente nuevos. Si se escogen caracteres y temas de la tradición troyana, el autor se encuentra con el problema del tratamiento y organización de este material por una ruta nueva y original. La originalidad y consistencia de la obra residirán en no imitar servilmente y en no pretender demasiado, por eso, interesa seguir un buen modelo, como la *Ilíada* de Homero. El problema se trata en vv. 131 ss.

131-152: Horacio se basa en este pasaje en la teoría aristotélica (*Poet.*, cap. 8) –no sabemos si por vía directa o indirecta–, según la cual el mejor modelo a seguir es el homérico, que reduce sus obras a una acción única sin pretender obtener esa unidad mediante la monótona presentación de un solo personaje o de un solo episodio, como hacían los poetas cíclicos.

131-132. Si no...triviales: Se refiere a la épica cíclica como algo banal y vulgar, recogiendo el mismo sentir de la poética calimaquea: "Odio el poema cíclico y detesto el camino por donde sigue la multitud...aborrezco lo vulgar" (Call., *Epigr.* 30=*Ant. Pal.* 12.34); cf. también Call., *Aet.* 1.1.25-28. Sin embargo, Horacio, salvo en este pasaje, no defiende las ideas alejandrinas, pues, como hemos dicho, se decanta por las peripatéticas.

133-134. Fiel intérprete: Entendido como un mero traductor que vierte un texto griego a la lengua latina al pie de la letra.

134. Imitador: Horacio está pensando en un imitador que sigue a su modelo servilmente, cf. *Epist.* 1.19.19: "Oh imitadores, servil rebaño".

135. De donde...: Las obras literarias estaban sometidas a unas leyes fijas según el género (*lex operis*, cf. *Serm.* 2.1.1-4).

136. El escritor cíclico...: Cf. nota a la traducción. El término adquirió un matiz peyorativo, por la pesadez de estos poemas y la falta de relieve dramático (cf. Call., *Epigr.* 30=*Ant. Pal.* 12.34).

137. Voy a cantar...: Este verso, tomado de un poema cíclico indeterminado, representa el comienzo de un elaborado preámbulo que conducirá a un anticlímax. El verso sirve para ejemplificar la fatuidad de tales poemas y la forma errónea de comenzar un poema épico. No se comienza la narración, contra las recomendaciones aristotélicas y peripatéticas, *in medias res* (cf., v. 148), sino que se empieza tratando todo lo que le sucedió a Príamo y la guerra entera. Se recalcan las pretensiones desmedidas en el tono ("Voy a cantar"), la ausencia de invocación a las musas y, sobre todo, la temeridad de tratar un tema tan vasto.

138. El autor de esta promesa: Expresión acuñada probablemente por Horacio y aplicada satíricamente al escritor que promete más de lo que realmente es capaz de hacer (cf. v. 45).

139: Se trata de un conocido refrán griego (*CPG,* Diogenian. 8.75). En Fedro dio lugar a una fábula entera (4.24). Antes que Horacio, Virgilio lo recoge en *Georg.* 1.181-2: "Muchas veces un pequeño ratón pone su casa bajo la tierra y hace su granero", pero Horacio ha cambiado el *exiguus* de Virgilio por el término *ridiculus*, para recalcar

la ridiculez de los poemas cíclicos (enfatizado por el monosílabo *mus*, "ratón") a pesar de sus ambiciosos comienzos.

143: El proemio de la obra, si se trata de un autor de poemas cíclicos, sólo producirá humo y confusión; en el caso de Homero, los proemios aportan luz sobre el resto de la obra.

146: Ejemplifica Horacio cómo no debe tratarse un tema poético, esto es, comenzando la narración por el principio más remoto. Si se hace así, el poema se verá sobrecargado con descripciones inútiles, más propias de la historia que de la poesía. En este punto, Horacio evoca claramente un pasaje de la *Poética* (8.1451a 24) de Aristóteles, concordando, sólo en parte, con las doctrinas alejandrinas, que, aun en contra de los poemas de gran extensión –recuérdese la sentencia calimaquea de que "un libro grande es un mal grande"–, defendían, al menos, los poemas eruditos.

No comienza...: Se trata del retorno de Diomedes de la expedición contra Tebas (los siete contra Tebas), que podría constituir el tema de un poema cíclico del género de las *Tebaidas* que se conocen en la Antigüedad. Pero, el poeta cíclico, en vez de tratar del asunto propiamente dicho, aborda la historia desde sus orígenes, relacionándola con la muerte de Meleagro, que estaba ligado muy remotamente a la historia de los antepasados de Diomedes.

148-152: Alabanza de Homero como ejemplo de brevedad y cohesión en la elección del tema y en la manera de presentarlo. En efecto, evita digresiones fastidiosas, en el sentido de que su método poético no coincide con el método histórico-cronológico según el cual se inician las narraciones por su principio más remoto. El poema de Homero se presenta unitario en la concepción y en la realización, correspondiendo al ideal aristotélico expresado en v. 152. Apunta, pues, Horacio a la diferencia, ya planteada por Aristóteles, entre poesía e historia: para Horacio el orden poético es el resultado que la libertad del poeta impone al orden objetivo y real de la historia, con el límite general de la proporción de las creaciones naturales.

148. Al medio de los sucesos: El mejor procedimiento para pasar de la realidad histórica al plano poético (unión de realidad y ficción, atemperada por la verosimilud) es el comienzo *in medias res*. Homero no comienza su obra por el principio ni tampoco agota el tema hasta el final. Al contrario, la inicia llevando al lector al centro de los acontecimientos, eliminando lo que no resulta necesario y aportando sólo lo imprescindible para la comprensión del desarrollo del poema. Así, la *Ilíada* comienza en el décimo año de la guerra. No olvidemos

que también en la *Eneida* Virgilio utiliza este mismo procedimiento, comenzando *in medias res.*

151-152. Y de tal manera... medio: Atraer al lector al centro mismo de los acontecimientos es la técnica adecuada para modelar en un orden poético tanto los hechos históricos como los ficticios e, incluso, la mezcla de ambos, mezcla reveladora de una amplitud en la concepción mimética de Horacio similar a la de Aristóteles, pues se admiten en pie de igualdad hechos reales o ficticios siempre que su proporción resulte equilibrada.

153-178: Siguiendo la línea retórica de los tratados de *mores* que atendían primordialmente a la edad, trata Horacio la cuestión de los *mores* de los personajes, esto es, los caracteres que pueden aparecer en los diversos géneros dramáticos. Este estudio de los caracteres era habitual en la escuela peripatética; basta con recordar la obra de Teofrasto titulada *Caracteres*. Según Diógenes Laercio (8.10), Pitágoras dividió la vida del hombre en cuatro edades (cf. Ouid., *Met.* 15.199 ss.; Solón, 27); Aristóteles se ocupa del tema en *Rhet.* 2.12.1388b-2.14.1390b. Sobre el tema puede verse J.A. Burrow, *The ages of man*, Oxford, 1986. Horacio contempla cuatro edades (*puer, iuuenis, aetas uirilis* y *senex*) y traza cuatro retratos-tipo. Insiste, así, en la entidad arquetípica de los personajes literarios y en la idea de que la composición de los mismos ha de regirse por el principio del *decorum* poético.

172. Rico en esperanzas: Dice Cicerón (*Cato* 24): "Nadie hay tan viejo que no crea poder vivir un año más".

175-176: Mientras que los años se mueven en un flujo continuo, el ser humano permanece inmóvil. Primeramente, sus años avanzan delante de él y, así, le producen muchas ventajas. Después, los años retroceden detrás de él, llevándose cada vez más ventajas. La segunda fase del proceso se encuentra referida en *Epist.* 2.2.55: "El paso de los años me roba los placeres uno tras otro".

179-188: Primera de las reglas concernientes al arte dramática: creación de caracteres y partes representadas sobre la escena o partes simplemente narradas por ciertos personajes (mensajeros, etc.). Esta primera regla tiene como fin evitar la representación de escenas sangrientas o demasiado maravillosas, como ya señaló Aristóteles (*Poet.* 14.1453b 1-11): "Es posible que el temor y la compasión resulten por efecto del espectáculo, pero también pueden resultar del entramado mismo de los hechos, lo cual es, sin duda, preferible y propio de un poeta mejor. La obra debe estar compuesta de tal modo que, aun sin verlos, el que escucha el relato de los hechos se estremezca y sienta compasión por

lo que ocurre, que es la sensación que experimenta el que escucha el relato del destino de Edipo. En cambio, conseguir tal efecto sólo por medio del espectáculo, es menos artístico y exige recursos materiales. Pero quienes pretenden suscitar, con el simple espectáculo, no el temor, sino lo monstruoso, nada tienen que ver con la tragedia, porque con la tragedia no se debe buscar alcanzar cualquier tipo de placer, sino sólo el que le es propio. Y puesto que el poeta debe procurar, a través de la imitación, el placer que suscitan el temor y la compasión, está claro que este efecto debe conseguirse por medio de la acción misma". Muchas de estas escenas especialmente repugnantes o que transgredían las leyes naturales no eran representadas en escena debido a las limitaciones técnicas. No obstante, según las tragedias griegas conservadas, se puede constatar que en muchas de ellas se pasan por alto estos principios.

180-181: Era proverbial el hecho de que los ojos son más de fiar que los oídos, según el refrán griego "los ojos son testigos más fieles que los oídos" (*CPG* II 744; cf. también R. Tosi, *Dizionario*, nº 309). Se puede recordar el dicho español "más vale una imagen que mil palabras".

184. Para una elocuente narración: Un actor –generalmente el mensajero– puede narrar estos episodios que no deben representarse en escena.

188. Todo lo que se me presente así: Horacio defiende de nuevo la verosimilitud, según los preceptos peripatéticos.

188-190: Como segunda regla, Horacio habla de la división de la tragedia en cinco actos, regla que no cuadra con la práctica de la tragedia clásica. El origen de tal teoría puede estar en Aristóteles (*Poet.* 12), que atribuye a la tragedia estas cuatro partes: prólogo, episodios, éxodo y coros intermedios. Sin embargo, el número de episodios variaba en la tragedia clásica griega. La llamada ley de los cinco actos tampoco se observa en la Comedia Antigua; pero hay indicios de que Menandro, ya en la Comedia Nueva, sí la empleaba. No obstante, ni en Plauto ni en Terencio hay pruebas de que se empleara tal división en actos. Esta división debió surgir, ya en época helenística, en la escuela de Teofrasto, cf. T.B.L. Webster, *Studies in Menander*, Manchester, 1960, pp. 181 ss.; C.O. Brink, *op. cit.*, p. 114; G.E. Duckworth, *The nature of Roman comedy*, Princeton, 1952, pp. 98-101.

191. Y que no intervenga...: Tercera regla, sobre el uso del *deus ex machina*, la intervención de una divinidad que bajaba del cielo a la escena mediante una especie de polea y cuyo papel era deshacer una trama "bloqueada" y dar fin al dilema. Su uso debía reducirse a unos pocos casos, sólo cuando el desenlace exija la intervención divina; cf.

Plat., *Crat.* 425d y Arist., *Poet.* 15.1454a 37-b 2: "Es evidente, también, que el desenlace de la obra debe resultar de la pieza misma, y no, como en la *Medea*, de una intervención extraña...".

192. Ni tampoco se esfuerce...: La cuarta regla restringe el número de actores a tres; el cuarto actor debe ser una *muta persona.* La tragedia comenzó cuando un actor (*hyprocrites*) salió del coro. Se sabe que fue Tespis el que creó el primer actor, Esquilo el segundo y Sófocles el tercero. Horacio defiende que, si aparece un cuarto actor en escena, debe permanecer callado. En cuanto a la tragedia romana, no tenemos información al respecto. Pero se sabe que la Comedia Antigua griega admitía ocasionalmente un cuarto actor; en la Comedia Nueva es discutido, pues sólo conservamos una entera. Plauto y Terencio, en cambio, actuaron más libremente; cf. A.V. Pickard-Cambridge, *The dramatic festivals of Athens*, Oxford, 1968, pp. 135-156; G.E. Duckworth, *op. cit.*, pp. 95-98; N. Rudd, *op. cit.*, p. 182.

193-201: La quinta regla prescribe que el coro debe ser como un actor más e intervenir, por tanto, en la acción. Horacio tiene a este respecto la misma opinión que Aristóteles (*Poet.* 18.1456a 25-32): "El coro debe considerarse también como uno de los actores. Debe formar parte del conjunto e intervenir en la acción, no como en Eurípides, sino como en Sófocles. En cuanto a los poetas posteriores, las partes corales están tan desvinculadas de la obra, que podrían pertenecer a cualquier tragedia. Por ello ahora se interpretan cantos intercalados... Ahora bien, ¿qué diferencia hay entre cantar interludios y trasponer un monólogo o un episodio entero de una obra a otra?". También Horacio (v. 194) critica los interludios en los que el coro interrumpía la acción cantando sin que sus palabras tuvieran nada que ver con el tema de la obra. Estos interludios eran normales en la Comedia Nueva. Por otro lado, el juicio moral sobre el coro es también de origen aristotélico.

198. Mesa frugal: La frugalidad en la comida es una constante en la poesía horaciana, cf. *Serm.* 2.2.70-71; *Epist.*1.14.35.

202-215: Se refiere Horacio a la música, y a las normas de su empleo, como elemento fundamental de la poesía dramática. Primeramente austera, fue después evolucionando, complicándose y degenerando, al igual que ocurrió con las costumbres del pueblo romano: conforme fue expansionándose y adquiriendo riquezas y poder, se perdieron los antiguos valores patrios. El teatro también sufrió cambios, motivados por la evolución de los gustos del público, en principio selecto y restringido; posteriormente se vulgarizó, entraron todas las clases sociales y el público se hizo masivo y heterogéneo, tanto desde el punto de vista social como cultural. Todo ello llevaba consigo la modificación

de las obras dramáticas, en las que se introducían elementos lascivos y chabacanos para agradar a los espectadores. Esta corrupción del teatro la critica Horacio en *Epist.* 2.1.

203. Con pocos agujeros: La flauta primitiva y más simple tenía cuatro o cinco agujeros en la parte de arriba y uno en la de abajo que se tapaba con el pulgar; más tarde, el número de agujeros aumentó, con lo que también se incrementaron los registros musicales del instrumento.

204. Se bastaba...: En Grecia, desde épocas tempranas, había ya quejas del creciente predominio de la flauta y la música sobre la voz y las palabras, cf. Ateneo 14.617b-e y Ps.-Plutarco, *De mus.* 29-30, 1141c-d; véase N. Rudd, *op. cit.*, pp. 32-33.

205-207. Para llenar...respetuoso: Horacio presenta un teatro primitivo sin demasiado público, lo cual contrasta con las afirmaciones de *Epist.* 1.19.41 y 2.1.60; sin embargo, era decente y respetuoso. La simplicidad de la flauta refleja el carácter moral de la audiencia primitiva.

214. Al antiguo arte...: En un primer momento el flautista se limitaría a tocar la flauta.

215. Arrastró...: Con lo cual se supone que llevarían una vestimenta larga y muy adornada con bordados. En el teatro romano el escenario se convirtió en el sitio por donde se mueven los actores; en el teatro griego lo hacían en la *orchestra*, que en Roma se destinó para el asiento de los senadores (cf. Hor., *Serm.* 1.6.40 y *Epist.* 1.1.62).

216. Aumentaron los registros: Las notas aumentaron por el incremento de cuerdas. Se atribuyen distintos desarrollos de la lira a Melanípides, Filóxeno y Timoteo; de este último dice Ps.-Plutarco (*De mus.* 29-30, 1141 c-d) que aumentó las siete cuerdas tradicionales a un número mayor, quizás a doce.

En principio austera: La música de la lira se consideraba más seria y austera que la de la flauta. De hecho, es la única música permitida en la república de Platón (*Rep.* 3.399c-d); Cicerón (*Leg.* 2.39), refiriéndose a los sones de la lira con que se amenizaban las representaciones de Livio y Nevio (III a.C.), dice que se trataba de una "gravedad agradable" (*seueritas iucunda*).

217. La desmedida verbosidad...: Es posible que Horacio esté criticando aquí el lenguaje del antiguo ditirambo griego, representado por escritores como Cinesias, Filóxeno y Timoteo. El influjo de estos dramaturgos alcanzaría a Agatón y a Eurípides, cf. N. Rudd, *op. cit.*, p. 186.

219. Oráculos de Delfos: Las palabras del coro predecían el futuro de los personajes del drama, como si se tratara de un oráculo, y la música realzaba el valor de estas palabras. Horacio aprovecha la ambigüedad y confusión que entrañaban las profecías de Delfos para criticar la excesiva e innecesaria complicación del aparato escénico, la interpretación y el contenido de las obras teatrales de la época (cf. Hor., *Epist.* 2.1.188-207).

220-250: Después de hablar de los principios que rigen la estructuración de la tragedia y del drama satírico, entra Horacio en la historia de estos géneros, sobre todo del drama satírico, que compartía el estilo elevado de la tragedia y el estilo humilde de la comedia, con lo que el resultado era un *medium dicendi genus*. El único drama satírico que nos ha llegado es el *Cíclope* de Eurípides.

220. Miserable: Sirve para indicar la antigüedad de la competición: un animal ahora de poco precio tenía entonces gran valor. También se ha señalado el contraste entre el premio insignificante y la importancia del concurso.

220-221: El escritor en cuestión es Prátinas de Fliunte, que, según la *Suda*, compitió con Esquilo. Fue el primero en escribir *satyroi* y representó cincuenta obras, de las que treinta eran satíricas. Para Dioscórides, Fliunte es la patria original del drama satírico (*Ant. Pal.* 7.37 y 707). Pausanias dice que Prátinas y su hijo escribieron los más célebres dramas satíricos, exceptuando los de Esquilo (2.13.6).

221. Llegó a desnudar: Debe tratarse de una alusión a los coreutas que aparecían solemnemente vestidos en la tragedia y que luego, en el drama satírico, se presentaban vestidos con una piel de cabra.

222. Intacta la solemnidad: Esto se explica en vv. 225-230. La solemnidad –dignidad– afecta tanto al dramaturgo como a sus personajes divinos y heroicos, que antes habían aparecido en las representaciones serias.

227: Se refiere Horacio al lenguaje de los dioses y los héroes, que debe mantener cierta dignidad, coherente con el personaje que habla. Trata, pues, de la *elocutio* adecuada al drama satírico.

229. No se meta...vulgarmente: Es posible que se esté aludiendo al realismo existente en la *comoedia togata* de Afranio y otros autores, llamada a veces *fabula tabernaria*, porque el escenario eran las casas humildes del pueblo llano y los asuntos eran triviales.

230. Tratando de...fatuidad: El extremo contrario del estilo bajo.

234-235: En sentido propio: En latín *dominantia uerba,* que es traducción del griego Tò κύριον ὄνομα: la palabra propia y autorizada

para significar una cosa. Como tal, se diferencia de las palabras que son metafóricas, importadas, obsoletas o poco usuales (cf. Cic., *De orat.* 3.149). Con el uso de *dominantia* en vez de *propria* Horacio ejemplifica e ilustra a la vez el principio de no limitarse a palabras cuyo significado es claro y evidente.

Nombres...verbos: Las dos clases de palabras con las que queda definida la totalidad del lenguaje, cf. Plat., *Crat.* 431b; Arist., *Rhet.* 3.2.1404b 5.

236-239: Horacio defiende de nuevo el término medio para el estilo del drama satírico, que se debe mantener entre la tragedia y la comedia. Así, hay que distinguir cualitativamente el lenguaje relativamente solemne de Sileno, el mítico sirviente de Dioniso (v. 239) y personaje frecuente en el drama satírico, del lenguaje más popular de los esclavos típicos de la comedia, tales como Davo o Pitias (vv. 237-238).

240-250: Tras haber hablado del lenguaje de los dioses (v. 227) y de Sileno (239), continúa Horacio tratando del estilo; afirma (vv. 244 ss.) que el lenguaje del coro de los Faunos no debe asemejarse a la lengua llana del pueblo ni tampoco a la de la gente de ciudad. La primera, en efecto, no agrada a la alta sociedad romana y la segunda disgusta al pueblo.

240. Elementos conocidos: Horacio se refiere al estilo, no al contenido, como lo pone de manifiesto el v. 242: "¡Tan grande es el poder de la articulación y la combinación de las palabras!".

242. ¡Tan grande...palabras!: Cf. vv. 46-48.

243. ¡Tan grande...coloquial!: Esta idea está en conexión con lo que Aristóteles dice en la *Retórica* (3.2.1404b 18 ss.): "Podemos ocultar bien la elaboración si se hace la composición escogiendo palabras de la lengua corriente. Eso es lo que hace Eurípides, y fue el primero en mostrar ese camino". Dice, pues, Aristóteles que Eurípides "oculta bien" sus artificios verbales, porque emplea palabras de la lengua corriente y que, por ello, es más difícil de imitar. Horacio, en los vv. 240-243, hace suya la idea de la ingeniosa combinación de palabras tomadas de la lengua vulgar, pero añade la importante noción del esfuerzo, que faltaba en el pasaje de Aristóteles.

248. Eso ofende...: El tono es claramente satírico, como a menudo habla Horacio cuando se refiere a una clase social superior a la que él pertenecía por nacimiento. Los caballeros son los que, al tener suficiente patrimonio como para costearse un caballo, pertenecían al orden ecuestre; los nobles (lit. "los que tienen padre") son los que proceden

de familia antigua y noble, no de un padre esclavo o liberto; los ricos son los que tienen concretamente una fortuna de 400.000 sestercios, cf. N. Rudd., *op. cit.*, p. 191.

249-250. Quienes no...nueces: Se trata del pueblo llano; una vez más la comida sirve como elemento diferenciador de las clases sociales y como reflejo de la vida, cf. *Serm.* 1.6.115. Por otra parte, en Atenas los vencedores de las competiciones dramáticas recibían una corona de hiedra. En Roma la práctica no está clara: según Plinio (*Nat.* 21.5-6) Craso recibió coronas de bronce, oro o plata en sus juegos; según otras fuentes (Plaut., *Amph.* 69; Cic., *Att.* 4.15.6; Varro, *L.L.* 5.178) el premio para los actores era la palma de la victoria (*palma*), pero también para otras clases de artistas, como el cantor y el flautista (Plaut., *Amph.* 70; *Poen.* 37), y para el dramaturgo y sus obras (Plaut., *Trin.* 706; Ter., *Phorm.* 16-17).

252-262: El verso formado por yambos (v-) era considerado rápido cuando los yambos no se resolvían mediante espondeos (cf. Hor., *Carm.* 1.16.24). En este pasaje el yambo aparece personificado. Horacio nos da a entender que el trímetro yámbico –llamado en Roma senario yámbico– está formado por seis pies. En principio, debería llamarse, según Horacio, hexámetro, pero esta afirmación no tiene fundamento científico, pues identifica un metro con un solo pie, cuando en la Antigüedad el metro representaba dos pies. Así, un trímetro tenía seis pies y un tetrámetro ocho.

255. Para llegar...: Alude Horacio a la introducción en el trímetro yámbico puro –usado por Arquíloco– del espondeo (--), pie largo, pesado, lento y de cierta solemnidad.

257-258. Pero sin ceder...puesto: En el trímetro yámbico el segundo y el cuarto pie eran yambos puros.

258-262: Aprovecha Horacio una vez más, ahora con ocasión de la métrica, para arremeter contra los poetas latinos arcaicos. Acusa, concretamente, a Accio y a Ennio de haber sustituido los yambos por espondeos, lo que, en vez de solemnidad, daba a sus versos sensación de pesadez y torpeza, a la vez que les privaba de belleza. En el fondo, lo que subyace a todo esto es, de nuevo, el problema literario de los antiguos y modernos y, aunque no admita sin reservas todos los principios defendidos por las escuelas de los *poetae noui* (Lutacio Cátulo, Catulo, etc.), la verdad es que tampoco soporta la solemnidad grandilocuente de los poetas arcaicos, a los que constantemente acusa de falta de técnica, de desaliño, de apresuramiento en la composición y de no prestar atención al *labor limae*, cf. vv. 263-264, 270, 291, etc.

267-268. En fin...alabanza: Elogio de la agudeza crítica y del gusto refinado y elegante de personas como los Pisones (vv. 272-274), que se rigen según las normas de los modelos griegos (v. 268). Es posible que esta línea de pensamiento pueda haber guiado algunos planteamientos del famoso capítulo 33 del *Sobre lo sublime* de Ps.-Longino, donde se trata la inferioridad de una correcta mediocridad frente a la grandeza acompañada de ciertos defectos. No obstante, Horacio nunca es indulgente cuando los errores del escritor son importantes, sino sólo cuando los méritos de la obra literaria superan con creces los defectos (vv. 347-360).

268. En cuanto a vosotros...: Posiblemente se refiera a los Pisones como paradigma de la presente generación de poetas. De nuevo insiste Horacio en el modelo de los autores griegos, los únicos que para él son dignos de ser imitados por tener una técnica (*ars*) perfecta, que contrasta con la negligencia de los autores romanos, personificados aquí por Plauto (v. 270).

270. Vuestros antepasados...: La alusión a los "ritmos" (*numeros*) sugiere que Horacio no está refiriéndose a la audiencia de Roma en general, sino a personas que expresaron opiniones literarias sobre los escritores cómicos.

273. Chabacana: En latín *inurbanum*. Horacio tiene respecto a Plauto una opinión menos favorable que la de Cicerón, que lo califica, junto con los autores de la Comedia Antigua y los filósofos socráticos, como "elegante, refinado, ingenioso y gracioso" (*Off.* 1.104).

275-277: Siguiendo los métodos literarios helenísticos, se refiere Horacio al inventor de cada género literario. En este caso, el inventor de la tragedia es Tespis, del demo ático de Icaria.

276. Transportó en carros...: No se conocen otras referencias al carro de Tespis (sobre este autor, cf. Introducción, p. 60 y nota a la traducción). Se sabe, no obstante, que diversas bromas desde los carros se asociaban a la prehistoria de la comedia. También sabemos que en el festival de Dioniso en Atenas tenía lugar una procesión en la que la gente lanzaría desde los carros bromas y chanzas abusivas. Así pues, si la fuente de Horacio hace derivar la tragedia y la comedia de un mismo origen, el carro de Tespis podía haber sido una especie de reliquia de estas primeras manifestaciones, cf. N. Rudd, *op. cit.*, p. 195.

277. Con el rostro untado...: Dice Porfirión que "en opinión de algunos, la *tragedia* fue denominada *trygadia*, porque los griegos a la cara la llaman *tryga*". Es posible que Horacio aluda a ello, pero no está claro. Tampoco se conoce el *status* original de la *trygoedia*, que

pudo ser posterior a la *tragoedia*, cf. N. Rudd., *op. cit.*, pp. 195-196. No obstante, el hecho de que los actores llevaran la cara untada con las heces del vino, hace suponer que estos festivales primitivos estuviesen ligados, en su origen, a las fiestas de la vendimia, cf. A.W. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 74.

278. Tras él: Horacio omite entre Tespis y Esquilo otras figuras como Quérilo y Frínico. Según el testimonio de los lexicógrafos Hesiquio y Suda, Quérilo era natural de Atenas y compuso 160 tragedias, ganando trece victorias. Su actividad literaria se extiende desde el 523 al 482 a.C., aunque un testimonio de la dudosa *Vida de Sófocles* nos dice que compitió con él en el 468. Sólo conocemos el nombre de una tragedia suya, *Álope*, en la que dramatizaba un mito local ático. Con Frínico, contemporáneo de Esquilo, pasamos de la leyenda a la historia, aunque sólo nos quedan de él algunos versos y los títulos de sus tragedias. Era un maestro en el lenguaje poético y los temas de sus tragedias eran variados y algunos de ellos sirvieron de inspiración a los posteriores autores: *Tántalo, Los egipcios, Las danaides, Alcestis, Anteo*, etc. Lo singular de este trágico fue que tomó los acontecimientos históricos del presente para sublimarlos en una obra de arte dramático. Así, en *La toma de Mileto* relataba la captura y destrucción de la ciudad por los persas en el 494 a.C.; y en *Las fenicias* dramatizó el triunfo de los griegos sobre los persas en Salamina, tema luego tratado por Esquilo. Las tragedias de Frínico constituyen un avance considerable, por el impulso lírico que las animaba y por el sentimiento trágico que se manifestaba en los personajes sacudidos por fuerzas superiores. Pero faltaba aún la intervención de un gran espíritu que supiera llevar a sus más altas consecuencias todo lo que la estirpe había puesto en el mito y que pudiese encontrar nuevas formas técnicas capaces de integrar todo esto en la armonía de un arte perfecto, y ésta fue precisamente la obra de Esquilo, cf. M. Unstersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico*, Torino, 1955, p. 293.

El introductor de la máscara: La fuente de la que aquí depende Horacio no tiene valor histórico. La misma idea la tenemos en la *Suda*, donde se dice que Tespis fue el primero en cubrir su cara, primero, con máscaras de plomo blanco y, luego, de lino; más tarde, tras algunas modificaciones introducidas por Quérilo y Frínico, usó Esquilo máscaras coloreadas y aterradoras. No obstante, el uso de una especie de máscara remonta a tiempos inmemorables y no puede atribuirse a una persona concreta. Probablemente, Horacio y su fuente se están refiriendo a un tipo de máscara más moderna, del siglo IV a.C., cf. N. Rudd, *op. cit.*, p. 196.

Y de los solemnes vestidos: Horacio se está refiriendo al señorial vestido griego denominado *syrma*. La tradición de que Esquilo introdujo estos solemnes vestidos está representada por Ateneo (1.21d), Filóstrato (*Vit. Apoll.* 6.11), ambas fuentes del siglo II-III d.C., y un pasaje de la *Vida de Esquilo*, obra sin datar. También Aristófanes (*Ranae* 1060-61) hace que Esquilo se confiese como el responsable de haber dado a los héroes unos vestidos más señoriales: "Por otra parte, es natural que los semidioses empleen un lenguaje más grandioso, puesto que llevan vestidos mucho más imponentes". Aristófanes escribió esto cien años después de la muerte de Esquilo y aquí puede estar el origen de la tradición que considera a Esquilo como el introductor de la *syrma*.

279. Pequeños maderos: Se trata de una baja plataforma que permite el acceso a la *orchestra*. Seguramente, los actores estaban algo más elevados que el coro. No puede saberse si fue Esquilo el primero en introducir este tipo de escenario.

280. Enseñó a hablar con gran elocuencia: Parece que Horacio se refiere al estilo grandilocuente y no al volumen de la voz. Los versos de Aristófanes citados en el comentario a v. 278 así lo demuestran. Horacio, en cambio, no está ridiculizando a Esquilo.

281-284: La comedia era más antigua de lo que Horacio no dice aquí. Nos habla de la Comedia Antigua, cultivada por Aristófanes, Cratino, Éupolis, etc., y de la Comedia Nueva, representada por Menandro, Filemón, etc., en la que el coro dejó de existir, pues fue suprimido por emplear el ataque personal y defender ideas que no siempre agradaban a los políticos. No se refiere a la Comedia Media de Alexis y Antífanes.

281. Llegó...la comedia antigua: La comedia tardó más que la tragedia en obtener el reconocimiento del Estado. La primera victoria en un concurso estatalmente reconocido fue la de Quiónides en el año 486 a.C., en las Dionisias, cf. N. Rudd, *op. cit.*, p. 197.

282-283. La libertad...ley: Horacio, o su fuente (¿Varrón?), se sirve de una tradición representada por los escolios a Aristófanes (*Ach.* 67), la *Vida de Aristófanes*, Evancio (*De fab.* 2.4) y la *Suda* (*s.v.* Antimachus). Todas estas fuentes hablan de una ley o leyes para restringir la libertad de la comedia. Horacio extiende esta tradición a la *fescennina licentia* de los romanos en *Epist.* 2.1.152-4, cf. Introducción, p. 61.

285-294: Se traza ahora la historia del drama latino, muy inferior en calidad al griego, pues los autores romanos, que cultivaron todos los géneros, no se molestaban en limar y perfeccionar sus obras. En la

estructura dramática creada por los griegos se introdujeron en el Lacio asuntos romanos (cf. v. 287).

288. Pretextas...togatas: El nombre del primer tipo de representaciones deriva de la *toga praetexta* que llevaban los magistrados romanos. La *fabula praetexta* fue introducida por Nevio con títulos como *Lupus* y *Romulus*, sobre la primitiva historia de Roma, o *Clastidium*, sobre la derrota de los Galos en el año 222 a.C. También Ennio y Accio cultivaron este género, cf. A. Pociña, "Las tragedias latinas de tesis", *Emerita* 46 (1978), pp. 91-111. Las *fabulae togatae* son comedias sin modelo griego directo, de ambientación y personajes romanos o itálicos, con argumento complejo de naturaleza festiva y con una atención prioritaria a la expresión literaria sobre la corporal; las cultivaron Titinio, Afranio y Ata, cf. A. López López, "El adjetivo *togatus* y la comedia *togata*", *Helmantica* 28 (1977), pp. 331-341.

290. Por su lengua: Alude hábilmente Horacio a un *tópos* de la poesía latina, el lamento por la pobreza de la lengua del Lacio, lo que Lucrecio llamó *patrii sermonis egestas*, cf. Lucr. 1.138, 832; 3.260; Cic., *Tusc.* 2.35; Sen., *Epist.* 58.1; Quint., *Inst.* 10.1.10; 12.10.27.

291. Si no aborrecieran...: También Virgilio (*Aen.* 6.847 ss.) manifiesta, en forma de priamel, que los romanos no estaban dotados para las artes: "Otros labrarán –así lo creo– con más primor el bronce que exhala el soplo de la vida, sacarán del mármol rostros vivos, defenderán mejor las causas, trazarán con el compás los giros del cielo y anunciarán la salida de los astros; tú, romano, recuerda que tu misión es regir a los pueblos con tu mando –éstas serán tus artes–, poner normas a la paz, perdonar a los vencidos y abatir a los soberbios". Cicerón, en cambio, se ocupó de que los romanos vieran como una necesidad patriótica emular los logros poéticos griegos (cf. Cic., *Tusc.* 1.1-5).

295. Cree Demócrito...: Demócrito escribió un tratado *Sobre la poesía*, en uno de cuyos fragmentos se lee: "Lo que escribe un poeta por inspiración divina y por un aliento sacro es sin duda hermoso" (frag. 18b D-K; trad. A. Bernabé, *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*, Madrid, 1988). No obstante, en otro fragmento alaba la maestría (*ars/techne*) de Homero: "Homero configuró una hermosa construcción de palabras muy variadas porque participaba de una naturaleza divina" (frag. 21b D-K). Con todo, entre los antiguos se tenía la idea de que Demócrito ponía por delante en la composición poética la inspiración (*ingenium*) o furor poético, cf. Cic., *Diu.* 1.80: "Dice Demócrito que un poeta no puede ser grande si no está inspirado de

furor poético (*furore*)". Esta idea del entusiasmo poético fue desarrollada por Platón (*Phaedr.* 245a), para quien el poeta debe estar poseído por una especie de locura proveniente de las Musas. Esta idea del *furor poeticus* no parece remontarse a antes del siglo V a.C. Horacio, en cambio, confunde maliciosamente este *furor poeticus* y esta locura de inspiración divina con la demencia, cf. *Serm.* 2.3.322: "Si alguien ha hecho poemas estando en su sano juicio, admito que también tú los haces en iguales condiciones".

297-298. Buena parte...baños: Era tópica en la Antigüedad la imagen del filósofo harapiento, desgreñado y sucio como prueba de su genio poético. Esto puede compararse con Hor., *Epist.* 1.19.1-20, donde el incesante consumo de vino es prueba de la inspiración báquica.

299-301. Bastará...Anticiras: Para obtener la fama y el nombre de poeta, dice Horacio, bastará con llevar las uñas largas, el pelo desgreñado y tener aspecto de loco. No hace falta tener técnica ni formación, basta con el *furor*. La ironía de Horacio es clara.

302. Me purgo de la bilis: Según la teoría médica griega, la buena salud depende de la correcta mezcla de los cuatro humores: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra. Se consideraba que la locura era el resultado de un exceso de bilis negra. El antídoto adecuado era el eléboro (cf. Hor., *Epist.* 2.2.137), planta de la que, como de la cicuta, se sacaba un remedio para la locura; en dosis excesivas era tan mortal como la cicuta. Lo había de dos tipos, blanco y negro, siendo el primero el más peligroso, cf. Plin., *Nat.* 25.56.

La estación primaveral: Según Celso (2.13.3) ésta era la época más adecuada para el tratamiento de la locura.

304-305. Desempeñaré...afilados: La idea de que el crítico es como una piedra de afilar se encuentra en un dicho de Isócrates, citado por Plutarco (*Vida de los diez oradores, Mor.* 838E): "Las piedras de afilar no pueden cortar, pero hacen que el hierro corte".

306-308: Transición para dar paso a los restantes temas que Horacio, según enuncia, va a tratar: la sustancia de la poesía; la formación del poeta; lo que es adecuado e inadecuado para la poesía; el poeta perfecto y el mal poeta.

309-322: El buen poeta debe poseer una completa preparación filosófica, tal como los poetas griegos, que en este aspecto eran bien diferentes de los romanos. Posible influencia de Aristóteles, que defendía los conocimientos filosóficos de los poetas, protegiéndolos así contra los ataques de Platón, cf. Introducción, p. 73.

309. La sabiduría es el principio: Cicerón dijo en *Or.* 70: "La base de la elocuencia, como de las demás cosas, es la sabiduría".

311. Las palabras seguirán: Evocación del precepto catoniano *rem tene, uerba sequentur*, ya aparecido en vv. 40-41.

315-316. Ése, en verdad,...apropiado: Horacio sostiene la idea de que el carácter del individuo está conformado por su conducta moral. Si queremos conformar personajes creíbles debemos conocer la conducta moral apropiada de un ciudadano, un padre, un senador, un jurista o un general. Horacio está hablando de principios generales. Indudablemente, cabe la posibilidad de que los caracteres puedan desviarse de la norma. Sin embargo, antes de desviarse de la norma, es preciso conocerla, cf. N. Rudd, *op. cit.*, p. 203. Por otra parte, dentro del carácter que conviene a cada personaje, se detecta una vez más la doctrina aristotélica del πρέπον, lo *aptum*, es decir, que las características de la descripción deben ser apropiadas a lo que se describe, cf. Arit., *Poet.* 11 y 15. De nuevo se refiere Horacio a los sentimientos de los personajes, cf. vv. 119 y 156 ss.

317. El modelo de la vida: Se refiere Horacio a la teoría helenística, de origen aristotélico, de que la poesía es "imitación de la vida", lo que se notará en la concepción de los géneros literarios de época helenística, particularmente en la Comedia Nueva. Por eso, Cicerón (*Rep.* 4.11) llamará a la Comedia Nueva "espejo de las costumbres".

319. Con temas moralmente atractivos: Quintiliano (*Inst.* 7.1.41) habla de malos oradores que se contentan con el atractivo de observaciones morales sin aportar ninguna prueba para el caso en cuestión.

322. Versos vacíos de contenido...: ¿Ligera censura de los principios rectores de la poesía neotérica y sentimental de la época?

323-332: Comparación entre los romanos y los griegos; a estos últimos los consideraba Horacio como modelos a imitar, dado que supieron dar la debida importancia y atención al *ingenium* y al *ars* ("hablar con frases bien pulidas", vv. 323-324). Mientras que los griegos encaminaban la educación de su pueblo hacia la gloria de la poesía y la filosofía, los romanos sólo se interesaban por los aspectos prácticos y materialistas de la vida, como, por ejemplo, la aritmética, que consideraban fundamental para los negocios.

325-330: El maestro pregunta al hijo de Albino, que, según Pseudoacrón, era un usurero.

330-332. Pero cuando...pulido ciprés: Respecto a esta práctica de embadurnar los papiros con aceite de cedro y guardarlos en cajas de madera de ciprés, para evitar que se estropearan, cf. Porphyr. *ad*

loc.; Teofrasto, *Hist. Plant.* 5.4.2; Plin., *Nat.* 16.76.39. Con esta imagen pretende Horacio referirse a la inmortalidad que merecen los buenos poemas.

333-346: Presenta Horacio los fines que el poeta pretende alcanzar: la utilidad (*prodesse*, v. 333), el deleite (*delectare*), o el doble efecto que reúna ambos fines (*iucunda et idonea*, v. 334). Estos aspectos eran de gran importancia en la teoría literaria de la Antigüedad. La utilidad no es, sin embargo, característica fundamental de la poesía, como puede verse en Aristóteles (*Poet.* 1.1447b), cuando habla de la poesía didáctica. Tampoco es fundamental el objetivo de causar placer. La escuela peripatética defiende la combinación de las dos tendencias, cf. R.M. Rosado, *op. cit.*, pp. 104-105.

335. Sé breve: Insiste de nuevo Horacio en la concisión y brevedad, tal como hizo antes (vv. 140 ss.), cuando criticó la tendencia de los poetas cíclicos a las grandes digresiones y elogió la concisión de Homero. El mismo precepto presentaba en *Serm.* 1.10.9-10: "Se precisa concisión, para que las frases sean fluidas y no se vean impedidas por palabras que abruman a los fatigados oídos".

338. Tus ficciones...realidad: Tras hablar del poema que pretende ser útil y enseñar, se refiere Horacio a aquel que sólo pretende deleitar a los oyentes, inventando temas nuevos. Aquí tampoco se permiten exageraciones: todo lo que se cuente debe ser verosímil, como dice Aristóteles (*Poet.* 15.1454a). Esta idea, ligada a la triple clasificación de la narración, se encuentra en *Ad Her.* 1.13: "El que se apoya en la exposición de los hechos tiene tres formas: la fábula, la historia, el argumento. Es una fábula cuando no contiene hechos ni verdaderos ni verosímiles, tal como son las que nos han transmitido las tragedias. La historia trata de hechos sucedidos pero alejados de la memoria de nuestra época. El argumento trata de un asunto ficticio, pero que pudo suceder, como los argumentos de las comedias". Cf. también Cic., *Inu.* 1.27. Tal clasificación es griega; la primera mención conocida se encuentra en Asclepiades de Mirlea (Sext. Emp., *Math.* 1.12.252), que la retrotrae al siglo II a.C.

341. Las centurias de los más ancianos: Según la constitución de Servio Tulio, los hombres de más de cuarenta y cinco años pertenecían a las centurias de los ancianos. Estos ancianos, interesados sólo en el *prodesse*, esto es, la utilidad, rechazan toda obra carente de enseñanzas morales.

342. Los altivos Ramnes: Representan aquí a los "caballeros" en general, la clase a la que pertenecía el propio Horacio. Son "altivos",

porque pertenecen a familias nobles, tienen una alta estima de sí mismos y tienen menos de treinta años. Este último punto los pone en contraste con los "ancianos" (v. 341). En materia literaria sólo les interesa el *delectare*, esto es, el plano placentero; por ello, desprecian un drama poético cuyo estilo sea austero.

343. La aprobación general: La mención de las *centuriae* en el v. 341 conduce en este verso a la metáfora electoral *omne tulit punctum*, "se lleva todos los votos"; le damos un sentido figurado.

Mezclar el placer y la utilidad: Horacio sigue la solución intermedia, ya defendida por los peripatéticos y por Neoptólemo, y afirma que la poesía debe ser mezcla de lo útil y lo agradable (*dulce* es el placer artístico).

347-360: La perfección absoluta no existe; por ello, debemos ser indulgentes con ciertos defectos de poca importancia. Sin embargo, el error, que aparece aislado en los grandes poetas, se convierte en hábito y vicio en los malos poetas.

347. Hay defectos...indulgencia: Con ciertas dosis de humor, Horacio emplea un tono jurídico en este verso en el que se trata del perdón o condena de ciertos delitos (*delicta*) poéticos.

350. Ni tampoco...amenazas: La lira y el arco son ambos instrumentos que necesitan tener sus cuerdas adecuadamente tensadas, si se quiere que produzcan el efecto deseado: si no, la lira puede desafinar y el arco errar su disparo. También representan, respectivamente, el aspecto pacífico y violento de Apolo.

351-353: Estos versos evocan la tolerancia humana de *Serm.* 1.3.70: "Al sopesar mis defectos y mis cualidades". Pero aquí Horacio está pensando en el poeta perfecto, que se puede permitir algún defecto, si el conjunto de su obra es insuperable. No obstante, las ocasionales faltas que aquí se perdonan, se condenan en *Epist.* 2.1.235-37: "Pero al igual que la tinta, cuando se manipula, deja manchas y borrones, casi siempre los escritores empañan con indignos poemas los hechos más gloriosos".

352. Una pocas manchas: La metáfora está tomada de los peligros de la antigua forma de escribir con la pluma y la tinta, cf. Pers. 3.11-14: "Entonces nos quejamos de que la tinta espesa queda colgando de la pluma, pero cuando se vierte agua el negro sepia se desvanece: nos quejamos de que la caña suelta de dos en dos la gotas diluidas".

352-353. El descuido...evitar: Las dos posibilidades de que el error venga provocado por el descuido o por las propias limitaciones

humanas no son excluyentes. El poeta, al ser hombre, puede cometer ocasionalmente errores.

353. ¿Qué quiero decir...?: Horacio se dispone a exponer su conclusión: en la obra literaria no se pueden permitir las faltas causadas por una negligencia incorregible.

353. El copista: La negligencia de los copistas era objeto de frecuentes quejas entre los escritores, cf. Cic., *Q.F.* 3.5.6: "Respecto a los libros latinos, no sé adónde dirigirme: se escriben y se venden con tantas faltas...".

358-360. E igualmente...sueño: Incluso Homero, el más perfecto de los poetas (cf. vv. 140 ss.) y el modelo al que todos los escritores deben mirar, puede equivocarse a veces. Ya la crítica alejandrina había estudiado minuciosamente, desde este punto de vista, los poemas homéricos: Zoilo había descubierto en la obra del gran épico griego incoherencias y errores. Estas afirmaciones provenían sobre todo del desconocimiento científico de la lengua homérica que parecía, en efecto, transgredir las reglas de la lengua jónica. La imagen de que era el sueño el causante de estos errores aparece también en otros autores, que asociaban la misma imagen a otros escritores: Cicerón (*apud* Plut., *Cic.* 24) justificaba así los errores de Demóstenes; Quintiliano (*Inst.* 10.1.24) relata las dos justificaciones, la de Cicerón respecto a Demóstenes y la de Horacio respecto a Homero.

361-365: La imagen de la pintura comparada con la poesía (por *mímesis*) es muy frecuente en la Antigüedad, cf. el famoso dicho de Simónides, citado por Plutarco (*Mor.* 346F), donde se dice que "la pintura es poesía callada y la poesía pintura que habla". Hay tres pares de pintura. En el tercer par (v. 365) es superior la que, aun vista diez veces, sigue gustando. En el segundo par (vv. 363-364) es preferible la que no teme ser observada a plena luz. Respecto al primer par (361-362), no está claro que ambas pinturas se opongan una a la otra. Dado que, como hemos ya visto, Horacio se muestra indulgente con la obra que tiene pequeños defectos, siempre que en conjunto sea perfecta, es posible pensar que, en este primer par, la primera pintura, la que cautiva más cuanto más cerca se esté, se esté comparando consigo misma, pero a diferentes distancias; y lo mismo para la segunda, la que cautiva más cuanto más de lejos se mire. Es posible que Horacio prefiera el primer tipo de pintura, pero no lo dice. En este primer par, por tanto, no muestra claramente sus preferencias. Sobre ello, cf. N. Rudd, *op. cit.*, p. 209, que cita también bibliografía; más recientemente, A. Manieri, "Pittura e poesia in Hor., *Ars poet.* 361-365", *QUCC* 47 (1994), pp. 105-114.

366. Tú, el mayor...: Horacio se dirige con cierto *páthos* al mayor de los Pisones, que, según se cree, tenía en mente dedicarse a la poesía dramática. Afirma Horacio que, mientras en otras artes no es imprescindible el dominio absoluto, en poesía sólo es admisible la mayor perfección posible.

373. Estanterías de los libreros: Los libros malos pueden ofender los oídos de los hombres (lectores) y los dioses; pero, para los libreros, suponen la ruina, pues nadie los comprará.

374-378: Recurre Horacio a un argumento sofístico. La música, el perfume y la adormidera no son necesarios para un banquete, pero se incluyen por puro placer; de ello se sigue que, si no causan placer, no tienen razón de ser. De igual manera, si un poema, cuyo último fin es provocar el deleite, no logra agradar, no debe ofrecerse a la audiencia.

379-384: A quien no le interesan las prácticas deportivas o no se siente capacitado para ello, renuncia a la competición, para evitar el ridículo y no sufrir las risas de los espectadores. En cambio el mal poeta, aun conociendo su torpeza, se obstina en hacer versos.

380. Pelota...disco...aro: Se asocian con los juegos de tipo griego. En la oda 3.24.56-57 aparece el juego del aro como típicamente griego (*graeco trocho*): se trataba de un aro de hierro o bronce que se hacía rodar con una especie de gancho metálico; era un juego propio de niños. En *Serm.* 2.2.10-13 se recomiendan la pelota y el disco a aquellos con gustos griegos: en este pasaje se oponen los ejercicios genuinamente romanos, como la equitación, la caza o la milicia, que el régimen augusteo fomentó dentro de su plan de regeneración nacional, con los juegos griegos, como los atléticos y de pelota, que se empezaron a poner de moda a finales de la República (cf. Cic., *Nat. deor.* 2.161).

382. ¿Y por qué no?: Es patente la ironía.

383. Ciudadano libre: Opuesto a esclavo.

De buen linaje: Nacido libre, para diferenciarlo de los libertos.

El censo le atribuye: El censo ecuestre ascendía a 400.000 sestercios, cf. *Serm.* 1.3.15; *Epist.* 1.1.59.

384. Libre de toda tacha: Se alude a la llamada *nota censoria*, es decir, a la marca escrita en el registro del censo al margen del nombre del ciudadano juzgado indigno por los censores y, por tanto, degradado de su clase y alejado de su tribu. La combinación del *status* legal, el linaje libre, la gran fortuna y el buen comportamiento cualificaba a un romano para hacer casi todo; pero para ser un buen escritor la

combinación debía ser otra: talento natural (*ingenium*)+técnica (*ars*), cf. vv. 385 y 408-411.

385. Contra la voluntad de Minerva: Es decir, "si tu propia naturaleza se opone y se resiste a ello" (cf. Cic., *Off.* 1.110).

388. Durante nueve años: La imagen de que la obra literaria requiere nueve años de gestación está tomada, probablemente, de Catulo 95.1-2: "La *Esmirna* de mi querido Cina al fin ha salido a la luz a las nueve siegas y nueve inviernos de haberla comenzado". Horacio está aconsejando a Pisón, como luego preceptúa Quintiliano siguiendo al poeta (*Inst., Ep. ad Tryph.* 2), que no se apresure a la hora de publicar. En realidad, estos nueve años parecen una exageración: ni el mismo Horacio esperó tanto tiempo para publicar sus obras.

390. Pero las palabras...atrás: Dice Horacio en *Epist.* 1.18.71: "En cuanto una palabra se emite, vuela sin retorno"; y en 1.20.6: "No será posible el regreso una vez ya fuera". El consejo literario es que es conveniente la prudencia y pensarse muy bien las cosas antes de dar a conocer la obra compuesta.

391. Sacerdote: Según lo que sigue después y los propios comentarios del Pseudoacrón, el término latino *sacer* hay que entenderlo como un sustantivo, "sacerdote"; cf. Verg., *Aen.* 6.645: "El sacerdote (*sacerdos*) tracio de larga veste", refiriéndose a Orfeo.

392. Del asesinato y del infame alimento: No se refiere Horacio al sacrificio de animales, sino al canibalismo. Orfeo es el poeta mítico que, según la tradición, contribuyó con la música y el canto a eliminar la barbarie de los hombres salvajes y rudos y a civilizarlos. Esos antiguos hombres son identificados, por alegoría, con las fieras. En cuanto al hombre primitivo, se le consideraba desde la Antigüedad antropófago. En una época anterior, en la llamada *Edad de Oro*, se le presenta alimentándose de bellotas, cf. Hes., *Op.* 232; Herod. 1.66 ss.; Verg., *Georg.* 1.148; Ou., *Met.* 1.106.

394. Fundador...de Tebas: Se trata de una alegoría: por su papel político en la fundación de Tebas se le consideró capaz de mover las piedras al son de su lira.

396-399: Muestra Horacio que, en los tiempos primitivos, poesía y filosofía eran una misma cosa. También Cicerón (*Tusc.* 5.5) dice lo mismo, refiriéndose a la filosofía: "Tú engendraste las ciudades, tú a los hombres dispersos los llamaste a convivir en sociedad, tú los uniste entre sí, primero con sus moradas, luego con los matrimonios, después con la comunicación oral y escrita; tú inventaste las leyes, tú fuiste la maestra de las costumbres y de la educación".

399. Construir ciudades: Mediante la unión y cooperación entre los hombres. Ya se dio (v. 394) el mítico ejemplo de Anfión. Solón es un ejemplo histórico de poeta y hombre de estado a la vez.

402. Tirteo: Se le cita aquí por el papel cívico que tenían sus elegías, que pregonan los ideales bélicos de una edad que no es ya la de los héroes, sino la de los ciudadanos que luchan por sus hogares y su patria, prometiendo una gloria que se funda en la memoria colectiva para quienes cumplen con su deber. Tirteo, en efecto, es autor de versos tan conocidos como "Pues es hermoso morir si uno cae en la vanguardia cual guerrero valiente que por su patria pelea" (10.1-2; cf. Hom., *Il.* 22.71-73), versos que dieron lugar, posteriormente, a la famosa sentencia horaciana *dulce et decorum est pro patria mori* (*Carm.* 3.2.13), "dulce y honroso es morir por la patria".

403-406: Tras la epopeya y la elegía cita Horacio la poesía sacral de los oráculos (v. 403), la poesía elegiaca de carácter gnómico, como la de Teognis (siglo VI a.C.) y la mélica coral, como la de Píndaro, Baquílides y Simónides (v. 404), cuyos cultivadores intentaban mediante epinicios obtener el favor de los reyes. Finalmente (vv. 405-406), aparece la poesía dramática, el culmen de toda esta evolución. Ya se refirió con más detenimiento a estos géneros en vv. 73-85, donde, además, se incluía la poesía yámbica, que falta en este pasaje.

403. Los oráculos: Desde tiempos remotos, los oráculos se emitían en forma de hexámetros.

404. Los caminos de la vida: Se refiere Horacio a los poetas didácticos, como Solón, Focílides y Teognis, sin olvidar a Hesíodo.

404-405. El favor de los reyes: Los tiranos griegos de los siglos VI y V a.C., como Hierón de Siracusa, Hiparco de Atenas y Polícrates de Samos, promocionaron la literatura con los mismos fines que Augusto (la propaganda de su política), ofreciendo iguales favores a los escritores.

406. Fatiga del trabajo: Para estos festivales campestres, cf. Hor., *Epist.* 2.1.139-155, donde examina Horacio los orígenes del teatro romano a partir de la *Fescennina iocatio*, cf. Introducción, p. 62.

406-407. Así que ahora...canto: Como con esta sentencia resume Horacio el pasaje comenzado en v. 391, hay que hacer el consejo extensible a todos los géneros poéticos mencionados y no sólo a la lírica.

408-411: Se discute el tradicional problema, debatido por la retórica enseñada en las escuelas, sobre la primacía del arte (técnica) o del talento natural. Concluye Horacio que, para ser un buen poeta, es

necesario poseer ambas cualidades en la misma proporción y en sano equilibrio. Las cualidades naturales tienen que ser desarrolladas mediante la técnica; la técnica, a su vez, no vale de nada si falta talento. Se trata de una idea ya expuesta a propósito de los escultores que trabajaban junto a la escuela de Emilio (vv. 32 ss.) y cuando criticó las teorías de la escuela de Demócrito (vv. 295 ss.). Contra Demócrito y Platón, que consideraban la poesía como resultado de la inspiración, Horacio se sitúa en la posición intermedia, siguiendo a la escuela peripatética. Aristóteles concede esta doble cualidad a Homero: "ya sea por su arte o su genio" (*Poet.* 8.1451a 24); para Neoptólemo la buena poesía era el resultado de la combinación de τέχνη y δύναμις (cf. C.O. Brink, *op. cit.*, p. 55); también Ovidio considera necesario este equilibrio cuando dice de Ennio que fue "sublime por su inspiración, tosco por su técnica" (*Tr.* 2.424), o cuando habla de Calímaco: "él es valioso por su arte, aunque no lo sea por su talento" (*Am.* 1.15.14). Cicerón considera que la poesía de Lucrecio reúne ambas cualidades (*Q. Fr.* 2.9.3); en otro pasaje parece aceptar que el talento natural y la técnica pueden darse por separado: "E incluso añado que con más frecuencia ha valido más el talento natural sin técnica que ésta sin aquél"; pero concluye diciendo que el éxito precisa la unión de ambos: "pero también sostengo que, cuando a una naturaleza sobresaliente se le suman las ventajas que dan la educación y la cultura, nace entonces de ello un no sé qué de excelso y singular" (*Arch.* 15).

412-452: A pesar de lo dicho en el comentario anterior, Horacio acentúa más la visión del poeta como "artífice", como un "técnico de la poesía". Insiste en el papel de la técnica en la creación poética más que Aristóteles, que posiblemente ya lo apuntaba (cf. O.C. Brink, *op. cit.*, p. 255). Ésta es la razón de que compare al poeta con otros profesionales de formación eminentemente técnica: gimnastas, músicos.

416. Yo compongo...: Para hacer poesía es necesario aprender, cf. vv. 88 ss.

417-418. Es para mí...no aprendí: No se trata de las obras del poeta en potencia, sino de las de Horacio.

419-421: Así como el pregonero tiene que hacer propaganda de lo que vende, así también el dinero del poeta rico atrae, como la propaganda, a los aduladores, que con sus halagos dañan el gusto del poeta. Estos aduladores eran conocidos por los escritores y filósofos de la Antigüedad, cf. Teofrasto, *Caracteres* 2, "Acerca de la adulación".

422-425: El hombre poderoso y rico no podrá distinguir si los aduladores que le rodean son amigos reales o interesados; del mismo

modo, el poeta poderoso y rico no podrá distinguir si los vítores pronunciados por sus versos son sinceros o fingidos.

429-430. Se quedará pálido...con el pie: En latín *pallescet...stillabit...saliet, tundet.* Horacio no menciona explícitamente las emociones que acompañan a estas manifestaciones físicas. El adulador es como un actor: ante los versos compuestos por el poderoso del que espera la dádiva, es capaz de fingir las más distintas emociones. Se quedará pálido como síntoma de admiración ante la perfección de los versos escuchados, aunque estén compuestos rudamente y sin arte; será también capaz de llorar, falsamente conmocionado por el contenido del poema; esta misma emoción le hará temblar debido a la agitación y al creciente movimiento del corazón; también golpeará el suelo con el pie siguiendo el ritmo de los versos.

431. Van pagados a los entierros: En las exequias romanas, según una costumbre importada de Oriente a través de los etruscos, mujeres pagadas, las llamadas *praeficae,* asumían la tarea de expresar el luto con llantos y lamentos. Lucilio (959-960 Krenkel) habla de estas mujeres en un pasaje que Horacio tiene en mente: "Como las plañideras alquiladas en un funeral ajeno, se mesan los cabellos y gritan mucho más".

433. Quien simula interés: En latín aparece el término *derisor,* "el adulador", que es siempre una especie de parásito y bufón; el término tiene doble sentido, pues, además de adularle, el adulador se burla de aquél al que halaga. Séneca, en un pasaje de las *Epístolas* (27.7), señala, hablando de Satelio Cuadrato, que la diferencia entre el parásito (*adrosor*), el bufón (*adrisor*) y el adulador (*derisor*) es muy tenue: "Satelio Cuadrato, parásito de los ricos estúpidos, y consiguientemente bufón y, cualidad inherente a estas dos, adulador...".

434-436. Se dice que los reyes...el vino: Según cierta tradición transmitida por Diodoro Sículo (20.63.1, donde atribuye esta práctica al tirano Agatocles de Siracusa, de los siglos IV-III a.C.), Plinio (*Nat.* 14.141) y Suetonio (*Tib.* 42), había reyes que, por medio del vino, hacían decir la verdad a aquellos a los que deseaban entregar un cargo de confianza. En la base de todo ello se encuentra el adagio de Erasmo *in uino ueritas*, "en el vino se encuentra la verdad", cf. Hor., *Serm* 1.4.89: "El veraz Líber pone al descubierto los sentimientos más íntimos".

436-437. Tú...zorra: Estos versos expresan la conclusión de todo lo dicho anteriormente: el que se disponga a escribir poesía debe cuidarse de los aduladores y tener sólo en cuenta el juicio de los críticos

honestos. El adulador se esconderá bajo la piel de la zorra, es decir, actuará astutamente para conseguir sus propósitos, pues en la fabulística grecolatina (Esopo y Fedro) es proverbial la astucia de la zorra; asimismo, el recurso del disfraz se da con frecuencia.

441. Devolver al yunque...mal torneados: Metáfora tomada de la metalurgia que resalta el carácter artesanal de la obra literaria.

445. Un crítico honesto y competente: Criticando Horacio en *Epist.* 2.2.109-125 su propia obra, asume en su ánimo el papel de "censor honesto". En este pasaje del *Ars* se atribuyen al buen crítico la misma perspicacia y franqueza y, metafóricamente, se le ve como una figura de autoridad legal y como un cultivador de viñas y árboles frutales (cf. v. 449). Horacio presenta en este pasaje una visión estoica del crítico, hombre íntegro, tal y como Catón definirá al orador: *uir bonus, dicendi peritus*, "hombre honesto, artista de la palabra".

446. Métricamente ásperos: La "aspereza" tenía que ver en métrica con el sonido y el ritmo; el verso es desagradable al oído cuando presenta secuencias de consonantes o muchos espondeos.

446-447. Tachará...pluma: La marca negra transversal a la que alude Horacio es el óbelo de los filólogos alejandrinos (Zenódoto y Aristarco, cf. v. 450), una señal que se ponía al margen de los textos para indicar los versos que, en su opinión, eran espurios y debían ser eliminados. Horacio, en cambio, reclama este método, no para señalar los versos espurios, sino para condenar los que no son elegantes. Otro tipo de marca a la que aquí no se alude era la letra griega θ, con la que comienza la palabra Θάνατος ("muerte"); con ella se indicaban los versos que habían de ser condenados a muerte, es decir, suprimidos, cf. Pers. 4.13.

449: Desde el v. 445 tenemos una serie de palabras que conecta la autoridad del crítico con la autoridad de una figura legal; lo encontramos como un acusador ("censurará... condenará... reprenderá"), como un censor ("censurará... condenará... obligará... señalará") o como un juez ("tachará con un trazo negro...obligará"). Unido a ello, tenemos la figura metafórica del crítico como un cultivador de viñas y árboles frutales: términos como *inertes* (v. 445), *duros* (v. 446), *incomptis* (v. 446), *recidet* (v. 447), pertenecen todos al campo semántico del cultivo, a las ramas de los árboles y a su poda. La imagen que Horacio está utilizando es doblemente metafórica. El buen crítico debe desempeñar el papel de acusador, censor y juez, señalando la causa por la que los versos son defectuosos y aplicándoles, en consecuencia, la pena que merecen, que, en este caso, no es otra que la condena de

ser suprimidos. Pero también desempeñará el papel de viticultor, podando continuamente los mamones que impiden el crecimiento y buen desarrollo del árbol en cuestión.

449. Reprenderá los ambiguos: Alude Horacio a la ambigüedad como fuente de confusión o fastidio, cf. *Ad Her.* 2.16; Quint., *Inst.* 7.9.

451-452. Estas bagatelas...consecuencias: Unos pocos defectos en una gran obra literaria son perdonables; pero estos errores triviales, cuando se van acumulando, dejan de ser triviales y provocan el rechazo del público contra el autor.

453-476: Hace Horacio el retrato del mal poeta, que aparece caricaturizado como el poeta loco, *uesanus poeta.* Es el símbolo del autor inspirado que rechaza todo tipo de técnica aprendida. Otra vez ironiza Horacio y da a entender que la poesía no es sólo una cuestión de talento o dotes naturales, sino el resultado de la combinación de estas dotes con la técnica, con el *labor limae*, con la sabiduría, con la prudencia. Así, intentará aniquilar la doctrina demócrito-platónica del "furor poético", de la poesía originada por la inspiración divina, hecho que también le llevará a rechazar la figura del poeta defendida por la teoría de Demócrito en los vv. 296 ss. y 408 ss. Este modo de presentar paralelamente las figuras del artista perfecto, ya descrita, y del artista de baja estofa era un lugar común de los tratados de retórica, cf. Cic., *De orat.* 3.55, donde se presenta paralelamente al orador perfecto y al orador loco.

454. Fanatismo religioso: El adjetivo *fanaticus* se aplicaba a los devotos de las religiones orgiásticas como las de Belona y Cibeles. El sentido del sintagma *fanaticus error* es, propiamente, el de "locura" (cf. *fanatico furore* en Floro 2.7.4).

La ira de Diana: Diana está asociada a la luna, cf. nota a la traducción.

459. Cae en un pozo o en una zanja: Platón cuenta (*Theaet.* 174a) cómo cayó Tales de Mileto en un pozo mientras iba mirando a las estrellas, cf. Hor., *Epist.* 2.2.135.

465. Empédocles: En su poema *Sobre la naturaleza* describía un círculo universal en que los cuatro elementos se unían y se separaban bajo la influencia contradictoria de Amor y Odio. En sus *Purificaciones* explicaba cómo, observando ciertas reglas de pureza, el alma podía escapar del ciclo de la reencarnación y convertirse en divina. En uno de sus fragmentos (frag. 112 D-K) se dirige a los ciudadanos de Acragante diciendo: "Yo, un dios inmortal entre vosotros,

que no mortal, voy y vengo, entre todos honrado al parecer, y ceñido con cintas y floridas coronas". Por eso en este pasaje alude irónicamente Horacio al deseo de Empédocles de ser tenido por un dios inmortal.

Con frialdad: Horacio opone deliberadamente el término *frigidus* con el sintagma *ardentem Aetnam*, pues los opuestos de este tipo son importantes en el sistema empedocleo. En el frag. 21D-K opone el calor del sol con la frialdad de la lluvia: "El sol, a la vista luminoso y ardiente por doquier, y cuantos cuerpos inmortales se bañan en calor y luz radiante; asimismo la lluvia, en todas parte lóbrega y helada, mientras que de la tierra despunta lo arraigado y sólido". Más significativo es el fragmento 105D-K: "Allí se asienta en mayor grado lo que los hombres suelen llamar entendimiento –porque el entendimiento es en los hombres la sangre de en torno al corazón–." Esta idea se puede completar con lo que Virgilio dice en *Georg.* 2.483-84: "Mas si la sangre fría que circula por mi corazón me impide acceder a esta parte de la naturaleza...", es decir, "si la sangre fría me impide escribir sobre la naturaleza (como Empédocles y Lucrecio), escribiré sobre el campo". En el comentario de Servio a este pasaje virgiliano se explica que, según los físicos, los hombre de sangre fría son necios, mientras que los de sangre caliente son juiciosos. También Pseudoacrón comenta, respecto a este verso de Horacio, que, según Empédocles, era nula la inspiración de aquellos por cuyo corazón fluye sangre fría. Por tanto, el verso de Horacio se explica por la doctrina de Empédocles de que la frialdad supone el embotamiento intelectual.

466. Se arrojó: Varias noticias contradictorias nos hablan de diversas muertes espectaculares de Empédocles, que coronaban una vida asimismo espectacular. La más conocida es la historia de que se arrojó al Etna y que éste devolvió una de sus sandalias (cf. D.L. 8.69). Quizás Horacio tuvo en alta estima a Empédocles, pero lo trata con irreverencia; el retrato grotesco que da de él completa la galería de otros filósofos descritos con igual irreverencia en situaciones poco airosas o bajo máscaras caricaturescas: Epicuro como porquero (*Epist.* 1.4.16), Polemón volviendo de una juerga (*Serm.* 2.3.254), Demócrito perdiendo sus rebaños por incuria (*Epist.* 1.12.12) o Pitágoras emparentado con las habas (*Serm.* 2.6.63).

Respétese el derecho...vida: Enumera Horacio, como cualquier *causidicus* ("abogado"), las causas por las que no se debía salvar al poeta loco: es ilegal, es inútil y es inoportuno.

469. Hombre: Un hombre normal en oposición a una cuasidivinidad.

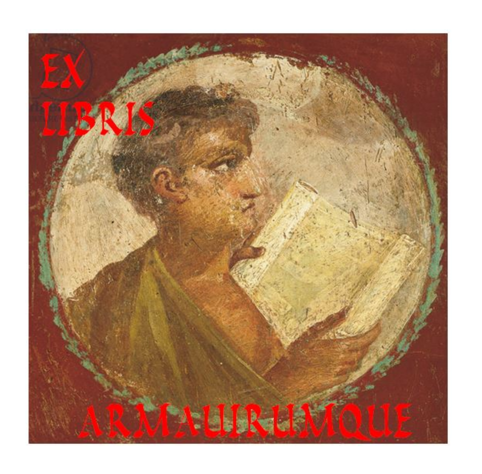
Muerte famosa: La muerte será famosa y conllevará la deificación por parte de sus admiradores.

476. Sanguijuela: El poeta enloquecido que en el v. 473 era un oso se convierte en una sanguijuela al final del poema. Para una metamorfosis semejante, cf. Hor., *Epod.* 6, de perro en toro.

ÍNDICES

ÍNDICE DE NOMBRES

ÍNDICE DE TEMAS


EX
LIBRIS
ARMAUIRUMQUE